

مكتبة الدراسات الأدبية

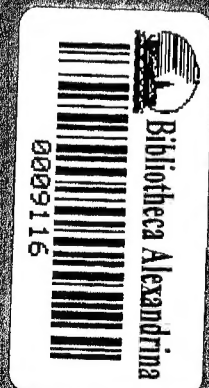
٨٧

شلى
في الأدب العربي
في مصر

جهان صفوت رءوف



دار المعارف



شلى فى الأدب العربى فى مصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٧

شلى فى الأدب العربى فى مصر

چيهان صفوت رءوف



دارالمعارف

الناشر : دار المعارف - ١٢١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع

الاهداء

إلى من غرسا في حب الثقافتين
العربية والإنجليزية ..
أقدم عمرة هذا الحبيب
رسالة نضم الثقافتين .
إلى أختي وأخي .

شكر

في قراءتي كنت أجد الكتب والرسائل الجامعية تعبر عن الشكر لهذا
أولئك ممن استعان بهم صاحب الكتاب أو الرسالة ورأيت أن أقتدى
بهم .

وما أن همت بالشكر حتى تبينت فداحة الدين الذي أنعمه .
فما أكثر من تطوع بالإفادة ، ومن منح دون بخل منذ أول سؤال ، ومن
تحمل تكاليف الاتصال دون انتظار لرد صنيع . فالشكر لهم كل الشكر
جزاء صنيعهم ، وكفاء نفعهم ، ذكرت أسماءهم أولم أذكرها ، هيئات
وأفراداً .

وإن أجملت هذا الشكر وأبهمته فإني لا أستطيع ذلك ولا أرضاه
لنفسى عندما أتحدث عن أستاذتي والمشرقة على رسالتي الأستاذة
الدكتورة سهر القلماوى . فقد رعت بحجى جنيناً فى بطن الغيب ، ووليداً
يجب نحو التمام ، وصيباً يافعاً يتقدم إلى موكب الحياة . جزاها الله عنى
أجمل الجزاء : - عمراً مديداً ، وصحة موفورة ، وسعادة متصلة .

تمهيد الموضوع والمنهج

كل حركة تجديد في الفن والأدب لابد أن تتركز على دعامتين أساسيتين هما التراث والواقف الأجنبي . بل إن تطور هذه الحركة من نشوئها حتى اكتمالها ليس في الحقيقة إلا تفاعلاً دينامياً بين التراث والواقف ، وخصائص هذا التطور تستمد وجودها وتميزها من حقيقة هذا التراث وطبيعته وحقيقة هذا الواقف وطبيعته .

لذلك قامت حركة تجديد الشعر العربي في مصر في فجر هذا القرن ، على هذه التفاعلات المتعددة الأشكال والطاقت التي قامت بين التراث وبين الواقف الغربي . ويختلف الأمر في الشعر عنه في أشكال الأدب الأخرى . فالأشكال الواقفة كالمسرح والرواية كان التفاعل بينها وبين التراث الفصيح والعامي ضئيلاً وكان طغيان الواقف الغربي ضخماً . ذلك أن ما هو تراث في هذين الشكلين لا يعدو نماذج قليلة تدخل في باب الشكل العالمي المعروف بشيء من التجاوز إن لم نقل التعسف . لذلك فإن دراسة تأثير المسرح الأوربي بعمامة والفرنسي والإنجليزي بخاصة في مسرحنا الحديث تجد أمامها من المادة وظروفها ما يتيح الوصول إلى نتائج ملموسة^(١) . أما دراسة الشعر ، وهو شكل تضرب جذوره وأصالته في قرون ماضية ، تتجاوز الستة عشر ، فإن الأمر فيه يختلف . وذلك لأن الواقف الغربي يحتاج إلى أكثر من عامل مساعد لكي يكون أهلاً للتفاعل مع التراث . وسنرى فيما يتعلق بمبدأ مجرد الترجمة كيف تعثر الأمر حيناً حتى وصلنا إلى تقبلها ، ثم إلى الدعوة إليها كما فعلت جماعة « أبولو » ، في مبادئها دعوة صريحة إلى الأخذ عن الشعر غير العربي ثم قطعت أشواطاً في ذلك حتى وصلت إلى نشر شعر بالإنجليزية لشعرائنا العرب^(٢) .

(١) مثل دراسة عطية أبو النجا : « المتابع الفرنسية للمسرح المصري » من ١٨٧٠ - ١٩٣٩ وكونز عبد السلام البحيري : « أثر الأدب الفرنسي في الرواية العربية » - كويك ١٩٨٠ .
(٢) نشرت لإبراهيم ناجي في عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ قصيدة إنجليزية بعنوان « في الزحام » .

وتأثير أدب في أدب أو شعر في شعر من موضوعات الأدب المقارن التي حظيت بالكثير من النماذج الجادة المؤدية إلى كثير من العوامل المساعدة على إجراء هذه الدراسات العسيرة . ولما كان الأدب المقارن فرعاً حديثاً من النقد الأدبي فقد لقي لحداثته الكثير من الصعوبات في إرساء بعض القواعد الأساسية التي يمكن أن يتفق عليها . ففي مدرسة الأدب المقارن الفرنسية والمدرسة الألمانية كان الخلاف شديداً في بداية الاهتمام بهذه الدراسات المقارنة . ثم انحصرت المدرسة الألمانية قليلاً عن ميدان هذا الخلاف وورثت مكانتها المدرسة الأمريكية . والمدرسة الفرنسية ، لأسباب كثيرة أهمها سبقها في الميدان وتفوقها في رعاية موضوع الأدب المقارن وتمسكها بالعلمية في الأبحاث الفنية - ميراثاً من الأنسيكلوبيديين و« ديدرو » وغير ذلك من ميراث علمي معروف في الفلسفة الفرنسية والعلوم - تمسك دائماً بالاصول العلمية الدقيقة ما أمكن . فهي دائماً أميل إلى التشدد ، بينما المدرستان اللتان اختلفتا معها ، وخاصة الأمريكية ، كانتا أميل إلى التسامح والتساهل . حتى اضطرت المدرسة الفرنسية آخر الأمر إلى التسليم ببعض التجاوز نظراً لما أسفرت عنه التجارب من نتائج التمسك الشديد بالاصول التي بشرت بها . إن مقارنة نص أدبي في لغة وقومية ، بنص آخر في لغة أخرى وقومية مختلفة بشرط أن يكون النص الثاني قد التقي على نحو ثابت تاريخياً بالنص الأول . أصبحت في كثير من الأحيان تؤدي إلى دراسات أميل إلى التاريخ ، أو إلى علم النفس ، وكثيراً ما تنحرف في عموميات بعيدة عن النقد الأدبي ، وعن دراسة النص دراسة مؤدية إلى الهدف من الدراسات المقارنة . ومادام الهدف هو التعمق بل التغلغل في فهم الثقافات والفنون المختلف الشعوب بطريقة عكسها أو تقابلها بعضها مع البعض فإن أي منهج يؤدي إلى نتائج في هذا الصدد سيحقق جزءاً من هذا الهدف الصعب .

وليس الخلاف بين هذه المدارس - عن طريق المناقشة في المؤتمرات وحلقات الدرس وعلى صفحات الكتب والمجلات المتخصصة - هو الذي أوصل إلى هذه النتيجة ، وهي التوسع غير المشروط في دراسة النصوص لا نصين ، أو الشعراء لا شاعرين ، مادامنا نتعامل مع أدبين مختلفين لغة وقومية ؛ وإنما صعوبات المقارنة نفسها هي التي كان لها القول الفصل في الموضوع .

إن عملية التأثير والتأثر ، وهي لب الدراسة عملية معقدة جداً . فالناقد المعروف « رينيه ويلك » يرفض رفضاً باتاً عامل السببية في هذه العملية . ويقرر أن ليس هناك عمل أدبي يتسبب

في وجود عمل أدبي آخر كما يزعم الفرنسيون . إننا إذا بحثنا في هذا الاتجاه فسندخل في بحث يخرج بنا عن النص ، ولا نخرج إلا بتراكم ضخم من الأدلة على العلاقات الأدبية وخاصة في مجال شيوع أعمال بعض الكتاب والوسطاء بين الدول من رحالة ومترجمين ودعاة^(١) .

ولكي نحفظ الدراسة بالطابع الأدبي لابد من تطابق الدراسة للمقارنة مع الدراسة النقدية المعروفة المناهج لأى أدب ، مستقلة عن الحدود اللغوية أو العرقية أو السياسية . ولا يمكن أن تحدد المقارنات بطريقة واحدة . فلنا أن نستخدم الوصف والتشخيص والتفسير بقدر ما نستخدم المقارنة أو على قدم المساواة مع استخدام المقارنة . ولا يمكن أن تنقل الدراسة على تلمس وقائع الاتصال التاريخية الواقعة بين نصين . وإزاء تطورات الدراسة عدلت المدرسة الفرنسية نفسها من موقعها . وجاء جيل (إتيemblه) (Etiemble) مثلاً مخالفاً لعمالقة الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية (جويارد Guyard) وبول فانتيجم (Paul Van Tieghem) وكاريه (Carré) وغيرهم) لوضع مسألة إثبات التأثير في المرتبة الثانية من الدراسة المقارنة المفتوحة المجالات لنصين مختلفي اللغة والقومية . وبذلك فتحنا من دائرة الاتصال الثنائي المباشر لتتسع للتحليل والمقارنة المنهجية التفصيلية ، ولتفسير الظواهر الأدبية المختلفة بمعاونة المقارنة بين نصوص أو نصين لابد أن يكونا من أدبين مختلفين لغة وقومية لتؤدي عملية المقارنة دورها في النقد للمقارن ؛ لا للتقييم وإنما للتعرف على الأدب القومي تعرفاً أدق من خلال مقابله على ما يخالفه لغة وقومية .

وأكثر النقاد الدارسين في مجال الأدب المقارن يجمعون الآن بين أساليب المدرسة الفرنسية وأساليب المدرسة الأمريكية ، ويصممون على أن الأدب المقارن ليس علماً قائماً بذاته وإنما هو فرع متخصص من الدراسات النقدية الأدبية^(٢) .

وليس من الضروري أن نعرض في هذا التمهيد لتعقيدات البحث في عملية التأثير والتأثر وإنما نشير بسرعة إلى دخول هذه العملية في مجالين بالغى الصعوبة والخطورة . وهما عملية الإبداع نفسها وما يتداخل فيها من عوامل شخصية وبيئية وثقافية ونحزون واع وغير واع من التذكر ... إلخ ، ثم

Wellek Rene the Name and Nature of comparative literature. U.S.A Yale University. (١) 1971

Winstein Ulrich. Comparative Literature and literary Theory U.S.A. Indiana (٢) University Press 1973.

واسطة التأثير نفسها وخاصة إذا كانت عن طريق الوسطاء أى المترجمين وغيرهم . وهذا المجال الأخير أخذ يصبح مما يستعصى على أية عملية أو دراسة علمية . بل إنه يفرض علينا فرضاً الاحتياط ، ويجرد طرح الفروض وغير ذلك مما لا يمت إلى الدقة العلمية بصلة وثيقة . وهذا ما اضطررنا مثلاً إلى اصطناعه ونحن نقدم نموذجاً من التفاعل ، ولا أقول التأثير ، بين الشاعر على محمود طه والشاعر شلى .

فإذا أضفنا حقائق كثيرة مثل أن الأدب لا يأخذ من الأدب الوافد إلا ما يلائمه ، أو مثل أن الشاعر الأصيل لا بد أن يصبح ما أخذ بعبقريته ، وغير ذلك من حقائق كثيرة وجدنا بالفعل أن الدراسة المقارنة ليست أمراً هيناً . بل وجدنا أن كل موضوع يفرض بالطبيعة أسلوباً خاصاً لبحثه . ويتلون هذا الأسلوب بشخصية الباحث ، وأعنى بذلك قدرته وثقافته وسعة اطلاعه وغير ذلك من مكونات لشخصيته الباحثة في هذا الميدان . كما يتأثر بطبيعة الموضوع نفسه وخصائصه ومدى ما يمكن أن يعطى من مجالات للدراسة .

وفي أدبنا الحديث تضاف عوامل أخرى . إن شموخ التراث يجعلنا نختاط دائماً في إثبات الأخذ عن الوافد ، بدلا من تشخيصه على أنه التطور الطبيعي للعناصر الوراثية . وسنرى عرضاً مفسراً لهذا القول عندما نبحث أثر ، أو تفاعل ، قصيدة « إلى قبرة » مع تراثنا عند شعرائنا الذين التفتوا إليها . فقد ترجمت إحدى عشرة ترجمة واستوحاها أشعراء معترفون وغير معترفون مرات أخرى .

إلى جانب هذا نجد أن فكرة الأخذ قد دمغت بفكرة السرقات الأدبية المعروفة في تاريخ نقدنا الأدبي ، عندما يراد الهجوم على شاعر كبير من خصومه . لذلك نجد من أقطاب شعرنا ونثرنا المحدثين من يستكرون أن ينسب إليهم الأخذ عن غيرهم . بل إننا سنرى كيف أن عملية الاتهام بالأخذ والدفاع عنها كانت من بواكير الالتفات إلى شعر شلى ، الذى أخذ عنه المازنى ولم يعترف واستنكر هذا منه شكرى ، مع أن كلا منها أخذ الكثير وهو يدرى أو لا يدرى عن جبل الشعراء الرومانسيين الإنجليز الثاني . وقد قادت هذه المعركة إلى جانب آثارها الضخمة في مسار حركة التجديد عند أقطاب مدرسة الديوان إلى ظاهرة غريبة في أدبنا - هى الادعاء بخافة النقد - أو من باب التباهى بمعرفة الشعر العربى .

ومع كل ما يحيط بالترجمة في اللغات الأوربية من مشكلات في الدراسة المقارنة ، وأهمها

إضافة عنصر ثالث في العملية هو عنصر عبقرية المترجم وشخصيته ، نجد عندنا ضمور هذه المشكلة . إذ أننا لا نجد ترجمة مؤثرة في شعرنا العربي إلى الحد الذي يدعونا إلى أن نظرق باب هذه المشكلة . فأكثر شعرائنا كان يستطيع الوصول إلى الأصل عن طريق مباشر لمعرفة اللغة الأجنبية ، أولاً لأنه عندما كان يتأثر بالترجمة - في حالة جهله باللغة الأجنبية - كان يتأثر بالمضمون وفي خطوطه العريضة مثلما تأثر (مع جهل اللغة الأجنبية) الشابي التونسي والبيضاقي السوداني ، والهمشري المصري بما كان يترجم من شعر في مجلة أبولو . بل مثلما تأثر كثير من شعراء مصر بترجمات الشعر من اللغة الأخرى الأجنبية التي لا يعرفها الشاعر كثائر شكرى بيودلير .

أما عدم دقة الترجمة ومحاولات أقلمة المعاني الأجنبية الغريبة والأفكار غير المعروفة للقارئ العربي فقد أدخلت على عنصر الترجمة في دراستنا المقارنة الكثير من المشاق . لأننا حاولنا ما أمكن أن نقارن بين الأصل والترجمة من حيث الدقة خطأ أو صواباً حذفاً أو إضافة ... إلخ بغية تمهيد الميدان للدارسين إذا ما اتخذوا الترجمة بالذات موضوعاً أو عنصراً أساسياً في موضوع بحثهم . والترجمة بعد كل هذا في لغات أوربية تجد مجالات خصبة ورجية لا نكاد نجد لها في دراستنا لتأثير أدب أديب أجنبي في أدبنا المعاصر . إن في هذه الآداب آثاراً عملاقة لمترجمين عباقرة . والأهم من ذلك أن هذه الآداب تشارك في كثير من أصل تراثها ، وفي جذور لغتها ، وفي تماثل تطورها الاجتماعي والنفسي والفني وفي قرب صلاتها . والأخطر من هذا أنها تشارك في وقوفها على سلم حضارى واحد . لذلك نجد في التشابه وعملية رصد الفروق الدقيقة داخل هذا التشابه مجالات واسعة توصل إلى نتائج مشجعة .^(١) أما نحن فنفتقد كل هذا عندما ندرس أدبنا مقارنا بأدب أجنبي . اختلافات كبيرة في أصول اللغة . وفي التراث ، وفي طبيعة التعبير ونوعه ، وفي التطور ، سرعته وتنوعه بل في الوقوف على السلم الحضارى لا على درج مختلف فحسب وإنما على درج يتقبل شيئاً ليرفض أشياء ، للاختلاف الجوهرى في الطبيعة النفسية والأساس العقائلى . وإذا كثُر الاختلاف وقل التشابه فإن عملية المقارنة لا تؤدي إلى النتائج الواضحة إلا بمشقة مضاعفة ومع الحذر الشديد دائماً .

(١) انظر في موضوعنا مثلاً دراسة شل وفرنسا التي قام بها هنرى بير سنة ١٩٣٥ .

Peyre, Henri, "Shelley et La France".
(Lyrisme Anglais et Français). Vol. I Le Caire 1935

ولعل عامل الثقافة التي يتلقاها الشاعر وهي تبدأ عندهم منظمة معروفة ، وتكون عندنا شخصية عفوية لا تكاد تعتمد على التعليم العام إلا في أقل القليل ، يجعل من السهل نوعاً ما التعرف على المنابع الثقافية والفكرية والمواقف الوجدانية عند شاعر إنجليزي مثلاً مما لا تكاد نصل إليه مقارناً في هذا الصدد بشاعر عربي .

ولا أفيض أكثر من ذلك في صعاب هذه الدراسة عندنا فالسير فيها يبنى ولا شك بوعورتها . ولكنها مع ذلك وفي نظري ضرورية هامة . ذلك لأن أثر الشعر الأجنبي في شعرنا وتفاعله مع تراثنا موضوع هام جداً للتعرف ، لا على شعرنا تعرفاً أوتق فحسب وإنما هو مفتاح إلى كثير من التعرف على خصائص فكرنا وشخصيتنا الحديثة . إن أخذ مظاهر التكنولوجيا يؤثر كثيراً في فكرنا وفي قيمنا الموروثة ولكن أخذ الفن والأدب يؤثر في وجداننا وفي نظرتنا إلى الحياة . إن كل هذا يتفاعل مع شخصيتنا العملية ولكن صلابة شخصيتنا تتضح في أنها تتفاعل تفاعلاً صحياً مع كل جديد لا ترفضه كلية ولكنها لا تفرضه على نفسها إلا بعد صهره في بوتقتها .

إننا في دراستنا لشعرنا الحديث نذكر أننا تأثرنا بالشعر الغربي طوراً والإنجليزي طوراً آخر وبغيرهما من شعر ألماني أو إيطالي أو إسباني طوراً ثالثاً . ولكن ما هو هذا التأثير ؟ كيف تم وماذا أنتج ؟ والموضوع كما نرى أشمل من أن يؤخذ كتلة واحدة هكذا . وإنما لابد من التدقيق فيه . لابد من أخذ جانب محدد من جوانبه . إن أكثر الدارسين جدية وصبراً وأوسعهم ثقافة لا يمكن أن يصل إلى نتائج واضحة إذا ما أخذ موضوعاً واسعاً مثل « التراث وأثر الشعر الإنجليزي والأمريكي في الشعر الرومانسي العربي » الذي درسه « محمد عبد الحى »^(١) حديثاً في رسالة بالإنجليزية تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٣ . فلقد قام هذا الباحث بجهد عظيم وجمع مادة وفيرة ولكن اتساع رقعة الموضوع من حيث المؤثر (الشعر الإنجليزي والأمريكي) والمتأثر (الشعر الرومانسي العربي في الأقطار العربية والمهجر أيضاً) قد أتعبه كثيراً ، وفوت عليه الوصول إلى نتائج محددة أو حتى استيفاء أى موضوع فرعى حققه من البحث ومع ذلك فللبحث قيمته .

(١) نسخة على الآلة الكاتبة بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ ثم طبع ١٩٧٦ .

ولكن دراساتها المقارنة تسير في طريق درس الجزئيات بعمق ويتجلى ذلك في بعض الدراسات الجامعية خاصة فنجد مثلاً رسالة عن أثر الثقافة الفرنسية في أدب طه حسين التي قام بها الأب «كمال قلته» كما نجد دراسة أعمق عند «سيزا قاسم» في دراستها لتأثير نجيب محفوظ بالواقعية ، مقيمة دراستها على ثلاثية نجيب محفوظ ليس غير ، وعلى عنصر الزمان والمكان في هذه الرواية خاصة .

وهذه الدراسة تطمح في أن تكون إضافة في هذا الميدان لتأكيد اتجاه التعمق في الجزئيات قبل الوصول إلى النتائج الشاملة أو تقرير الظواهر العامة التي لا تكشف عن شيء يثرى بشكل أو بآخر دراسة الأدب المقارن في تقلدنا العربي الحديث .

لقد جاء ذكر شلى ضمن دراسات ممتازة عامة في تاريخ شعرنا العربي أو المصري الحديث مثلما نجد عند محمد مندور حيث يقارن في أسطر بين شلى وعلى محمود طه ، أو دراسات متخصصة نوعاً ما في تيار شعري كالرومانسية في شعرنا الحديث مثلما نجد عند محمد عبد الحى في رسالته التي ذكرناها . أو دراسات أكثر تخصصاً ولكنها ليست في باب الأدب المقارن مثل دراسة عن على محمود طه قامت بها نازك الملائكة الشاعرة العراقية ، أو دراسة الشاعر نفسه ، على محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين «^(١)» . حيث يتحدث الدارس عن ترجمة قصيدة واحدة لشلى هي « إلى قبرة » حديثاً يغفل أن على محمود طه ترجم القصيدة ثلاث مرات . لا مرة واحدة . كما يقول مما دفعه إلى أن يقرر أن الشاعر لم يترجم إلا جسمها الميت لأنه لم يقرأ الترجمتين الآخرين . ويكفي أن نذكر أنه خصص سبع صفحات لا غير من دراسته للشعر الإنجليزي كله الذي ترجمه أو تأثر به على محمود طه . أو دراسات مقارنة في الشعر المصري الحديث تحدد زمناً واسعاً للشعر الآخذ « بالقرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية » ولا تحدد زمناً ولا تياراً للشعر الإنجليزي بل الأمريكي المأخوذ عنه كالدراسة التي تقدم بها « محمد سليمان أشرف » لنيل الدكتوراه من كلية دار العلوم سنة ١٩٧٠ . فقد فتح فيها أبواباً كثيرة للدرس ، وعرض لأكثر من عشرين شاعراً

(١) على محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين - رسالة الدكتوراه المقدمة من سيد أحمد للجامعة عين شمس - سنة

إنجليزياً ، منهم شلى ، وشكسبير وهود وبيترز وتينيسون وملتون وكيكس وبيرون ووردزورث ... وغيرهم كما عرض لموضوعات الأسلوب والتناول والخيال والصورة والموسيقى . والدراسة قيمة تدل على جهد كبير ولكن القدر القليل الذى جاء به عن شلى لم يلقته إلى بروز دور شلى فى هذا الميدان ولا إلى دور أى شاعر آخر ممن ذكرهم .

ولست أقف عند دراسات أخرى لأتبع ذكر شلى هنا أو هناك وإنما يكفى أن يُقرر بعض الدارسين أن شلى قد ترجم له إلى العربية ترجمات كثيرة فهو ثانى شاعر بعد شكسبير يترجم له الكثير من الترجمات العربية . ويكفى أيضاً هذه المترلة العالية التى نظر بها إليه أدباؤنا . فإنهم يشيدون بجهاده فى سبيل تحرير روح الإنسان كما يشيدون بمثاليته وتعلقه بالمثل العليا .

فأحمد زكى أبو شادى عندما يقارن بين شلى من جهة . وبيرون وكيكس من جهة أخرى ، يفضل شلى لأنه « يجاهد أن يحرق نفسه من المادة ليصل إلى الأبد وإلى العنصر الروحى فى الحياة الإنسانية ^(١) » وفى مقال آخر يقول « شلى روحى وبيرون وكيكس أرضى حتى مادية » وفى كتابه « مسرح الأدب » يصفه بأنه « شاعر الحب والطهارة الصوفية » . ومحمد حسين هيكل فى مقال له يقول عنه إنه « سعى وراء المثل الأعلى فهو البطل الأسمى الذى يعانى معاناة المثالى الشهيد ذى الفكر الراقى » ^(٢) ويقول عنه « جمعة الطلاب » فى مجلة الرسالة ^(٣) « من شعر شلى نذكر المثل العليا المتسامية والكمال النفسى » . وأقوال نظمى خليل (الذى ترجم « الذود عن الشعر » Defence of Poetry) كما ترجم كثيراً من قصائده) كثيرة حول هذه المعانى ، مكررة مرات فى كل مقالة له للترجمة مثل قوله : إن « شلى يعبد المثل الأعلى ويؤمن بلدين الشعر ولا يؤمن بأى شىء آخر » .

إلى جانب ما قاله عبد الرحمن شكرى والمازنى وغيرهما من أقوال فى هذا المعنى سيأتى ذكرها فى البحث ، نجد أن أدباء الجيل الثالث بعد جماعة أبولو كانوا هم أيضاً مفتونين بشلى . يقرر مصطفى بدوى أنه مثل أبناء جيله كان أثناء دراسته الثانوية مفتوناً بشلى . كما كرس لويس عوض باكورة أبحاثه وأهمها لشلى . فدرس أسطورة بروميثيوس وركز على بروميثيوس طليقا لشلى وترجم

(١) قطرة من يراع سنة ١٩٥٤ .

(٢) مقالات نشرها فى السيمة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ثم جمعها فى كتابه « تراجم مصرية وغربية » .

(٣) الرسالة ج ٤ العدد ١٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٩٨١

القصيدة على طولها ترجمة رائعة كما ترجم مطولة « أدونيس » لشلى في رثاء كيتس ترجمة هي بدورها مثل في الدقة والشاعرية .

ولم يكن هذا الاحتفاء بشلى هو وحده الذى قادنا إلى دراسته وإنما قادنا أيضاً عمق تأثيره في أول حركة تجديد وأصخمها في شعرنا وهي حركة جماعة الديوان ، لقد قامت المدرسة على التبشير بالخيال والوجدان واتخذت شعارها من قصيدة لشكري يقلد فيها شلى ويترجم بالنص (دون اعتراف) فكرة من أهم أفكارها كما سنرى عند تحليلنا لترجمات قصيدة « إلى قبرة » . وضغط شلى على ملكة الخيال واعتبرها مصدر كل طاقة خيرة أو فاعلة مؤثرة في الإنسان ، وتفضيله اللغة على سائر أدوات الفن ، وغير ذلك من آراء كان يملأ صدور شعراء مدرسة التجديد زهواً بدعوتهم وإيماناً بإمكان تحقيق ثورة حققة في الشعر العربي ، وكل هذا قربه إلى شعرائنا . وما أكثر ما قال شلى من شعر جميل في وصف مكانة الشاعر التي (كما يقول) في هذا الكون ، مما يطرب له شعراؤنا الذين يعانون من الإهمال والهجوم عليهم أحياناً .

إن مجموعة « الذخيرة الذهبية » التي كانت فعلاً ذخيرة الشعر الرومانسي لشعرائنا الرومانسين تحوى قصائد كثيرة العدد للشاعر وردزورث الذي ترجم له كثيرون من مترجمينا ولكن عدد ما ترجم لشلى من قصائد هذه المجموعة وحدها يفوق كثيراً ما ترجم لوردز ورت إذ يأتي كما أسلفنا مباشرة بعد شكسبير في المرتبة . هذا مع ملاحظة أن مسرح شكسبير الشعري كان يفرض مقرراً على طلبة المدارس الثانوية وترجمته كانت بضاعة رائجة من هذه الناحية .

ومع قلة اطلاع شعرائنا على نقد الشعر الإنجليزي (حتى شكري نفسه) فإن أقوال النقاد عن طموح شلى نحو المثل الإنسانية العليا وانطلاقه في عوالم الخيال والطبيعة الحرة أو الفوضوية أحياناً قد تسربت إلى بعض ما قاله شعراؤنا في كتاباتهم النقدية وخاصة في تقديم دواوينهم أو كتبهم النقدية الداعية إلى الشعر الجديد : شعر الخيال والوجدان والحرية .

وهناك أيضاً من هذه العوامل الموضوعات المحببة عند شلى التي أخذت مكانتها عند شعرائنا بسبب تكرارها في التراث أو طرافة التعرض لها في الشعر الإنجليزي الرومانسي خاصة . مثل البحث في الحب عن القرنين أو « توأم النفس »^(١) كما يقول شكري . أو السعى وراء التكامل مع الحبيب

(١) « توأم النص » قصيدة لشكري في ديوانه ص ٣٠٧ إلى ص ٣٠٩ .

في كيان علوى واحد ، مما نجده عند شلى في قصيدة « ايسيشيديون » وغيرها من شعره ، ومما نجد صده في شعرنا الحديث مختلطاً مع طيف الحبيبة والروح أو النفس عند المتصوفة . كذلك هناك موضوعات الليل ، والطير ، وغير ذلك كثير مما سنعرض لبعضه عند عرضنا ترجمات شعر شلى أو عند الحديث عن استيحاء شعر شلى .

هذا وغيره دفعنى إلى أن أخصص بحثى في الأدب المقارن من ناحية المأخوذ عنه بشلى لا غير ، وأن أبسط الرقعة من ناحية الأخذ على الشعراء المحدثين في مصر ، محاولة أن أركز على شعراء قليلين بعينهم وعلى موضوعات في الأخذ بعينها لأصل إلى نتائج محددة . ولا أعنى بكلمة نتائج قرارات إدانة أو دقة معالم وإنما أعنى تشابهاً وتقابلاً . وكما أسلفت فإننى أحلل وأدرس وأفرض الفروض وألمح الآثار ، ملتزمة أن يكون ذلك في إطار واسع من المقارنة بمعناها المفتوح .

* * *

عرضت في القسم الأول من الدراسة إلى خصائص الرومانسية العالمية والإنجليزية بسبب مقام شاعرنا شلى منها ؛ وخصائص الرومانسية العربية في مصر التى تأثرت بها . ثم عرفت بالشاعر بإيجاز أحداث حياته والحديث عن آثاره وعن نظرية الشعر عنده ورأى النقاد فيه . وفي القسم الثانى تناولت صلة الشاعر بمصر والعرب والإسلام كما تبدو من أشعاره على الرغم من ضالة هذه الصلة ، كما تناولت بواكير اتصال الأدباء العرب بشلى ، وبدء أخذهم عنه واستلهمهم إياه ، والمواقف المختلفة من ترجمة الشعر الغربى إلى اللغة العربية . وعالجت في القسم الثالث ترجمة قصائد شلى إلى اللغة العربية فتحدثت عن المجالات والكتب التى أفسحت صدرها لهذه الترجمة وعن المترجمين الذين قاموا بها . وحللت القصائد المترجمة ووقفت وقفة طويلة عند أربع منها دارت حولها ترجمات متعددة . وخلصت من الترجمة إلى الحديث عن أثر شلى في الرومانسيين المصريين واقفة وقفة خاصة عند الشاعر على محمود طه الذى اعتبرته ممثلاً للجيل الثانى من الرومانسيين المصريين ومتأثراً بالطبيعة الإيطالية التى تأثر بها شلى وللمجموعة من الاعتبارات الأخرى .

وأخيراً ألحقت بالبحث ملاحق وفهارس أرجو أن تكون عوناً للباحثين في موضوع الأدب المقارن .

القسم الأول الرُّومَانِيَّةُ وَشِلى

الباب الأول : الرومانسية
الرومانسية العالمية والإنجليزية
الرومانسية العربية في مصر

الباب الثاني : شِلى

البَابُ الأولُ

الرومانسية

الرومانسية العالمية والإنجليزية

حيث أن موضوع هذا البحث هو من الأدب المقارن الذي نفترض معه أساساً ان الشاعر والنقاد الإنجليزي « بيرسي بيشى شلي » قد أثر في بعض شعراء الرومانسية العرب ، وحيث أن البحث يحاول أن يلتمس كيف انتقل هذا الأثر من الأدب الرومانسي الأوربي إلى الأدب الرومانسي العربي عن طريق الترجمة بخاصة ، وأن يثبت وجوده في أعمال بعض الشعراء الرومانسيين العرب لذلك كان لزاماً علينا أن نبدأ بدراسة أعمال هذا الشاعر ، شعرية كانت ام نثرية ، لتكوين صورة واضحة المعالم عن شعره بكل خصائصه . إذ لا يعقل أن نتحدث عن أثر دون دراسة كافية لصاحب هذا الأثر . وحيث أن فهم شلي لا يتم الا بمعركة أهم خصائص المدرسة الرومانسية الإنجليزية - التي هي جزء لا يتجزأ من المدرسة الرومانسية الأوربية - لذلك كان لزاماً علينا أن نبدأ بمقدمة عن الحركة الرومانسية الأوربية قبل أن تنتقل إلى دراسة الحركة الرومانسية الإنجليزية التي كان شلي أحد أقطابها بل أوضح معبر عنها .

لقد أجمع النقاد على أن تعريف الرومانسية هو ضرب من ضروب العبث لتعدد مظاهرها واتجاهاتها ، ولكن يمكننا أن نتعرف على اتجاهات نقدية معينة تعطى مؤشرات هامة . فبينما حاول البعض تعريف الرومانسية على أساس مقارنتها بالكلاسية التي سبقها حاول آخرون تعريف الرومانسية على أساس مقارنتها بالواقعية التي جاءت بعدها . ولكن هناك أيضاً تعريفات واسعة كما

جاءت تعريفات أخرى محددة ، وكلها لاتخدم قضية النقد الأدبي كثيراً . لذلك يمكننا تحديد الاتجاهات النقدية في محاولتنا تعريف الرومانسية . ودراسة الحركة الرومانسية تبدأ بتتبع الجذور اللغوية لهذه الكلمة ، وكذلك يمكننا أن نعرض لعوامل نشأة الحركة ودراسة الفروق الجوهرية بين الكلاسية والرومانسية في محاولة لتحديد جوهر الرومانسية . وبذلك نكون قد مهدنا للدراسة المدرسة الرومانسية الإنجليزية ثم المدرسة الرومانسية العربية في مصر .

اتجاهات في تعريف الرومانسية :

لكي ندرك صعوبة تعريف الرومانسية نذكر بعض التعريفات التي ذكرها بعض مشاهير النقاد والكتاب في محاولة لتحديد للرومانسية لا يثير حوله الاعتراضات . وهذه تعريفات ضمنها الكاتب أرنست بيرنوم (Ernest Bernbaum) كتابه « دليل الرومانسية » (١٩٤٩) ^(١) :

- الرومانسية هي العودة إلى الطبيعة « روسو » (Rousseau) الرومانسية هي حركة أدبية تبنت كل ما ترفضه الكلاسية « برونيتير » (Brunetiere) .

- الفن الكلاسي هو ما يصور العالم المحدود بينما تصور الرومانسية اللامتناهى « هاينى » (Heine)

- الرومانسية ليست عكس الكلاسية ولكنها عكس الواقعية (Realism) . هي انسحاب من عالم الخبرة الخارجية العامة إلى عالم الخبرة الداخلية . « أبركرومبى » (Abercrombie)

- الرومانسية هي التحريرية في الأدب (Liberalism) وهي مزج الخيال الغريب بكل ما هو تراجيدي أو متسام ، وهذا هو ما ترفضه الكلاسية ، إن الرومانسية هي حقيقة الحياة في صورتها الكاملة . « فيكتور هوجو » (Victor Hugo) .

- الرومانسية هي العودة إلى حياة العصور الوسطى وفكرها « هاينى » (Heine) .

- يميل المزاج الكلاسي إلى دراسة الماضي ، أما المزاج الرومانسى فلا يهتم بالماضى « شيلنج » (Schelling) .

- الرومانسية هي محاولة للهروب من عالم الواقع « ووتر هاوس » (Waterhouse) .

- الرومانسية هي الاكتئاب العاطفي (Sentimental Melancholy) « فيلبس » (Phelps)

- الرومانسية هي الذاتية، هي عشق كل ما هو مثير أو مفجر للصور الذهنية؛ (Picturesque) وهي رد فعل معاكس لكل ما يسبقها مباشرة «فيلبس» (Phelps).
- الرومانسية هي فن اليوم في أي وقت، والكلاسيكية هي فن اليوم السابق «ستندال» (Stendhal).
- الرومانسية تخاطب العاطفة أكثر مما تخاطب العقل، إنها تنبع من القلب لا من العقل «جورج ساند» (George Sand).
- الرومانسية تطوّر غير عادي للحساسية الخيالية (Imaginative sensibility) «هيرفورد» (Herford).
- الرومانسية هي إضافة الغرابة على الحلال «ياتر» (Pater).
- بينما يقدم الفنان الكلاسيكي الفكرة بطريقة مباشرة ودقة تامة قدر استطاعته، يعتمد الفنان الرومانسي على الإيحاء والرمزية في تقديم فكرته. «سايتسبري» (Saintsbury).
- وكل عام يمر يشهد مولد تعريفات أخرى للرومانسية، فبعض البعض أن الرومانسية في جوهرها هي طغيان الفن على الحياة^(١)، بينما يرى آخرون أنها مزيج من وجهة نظر معينة في الخيال واتجاه معين نحو الطبيعة واستخدام معين للرموز. وهذا هو ما ذهب إليه الناقد رينيه ويليك (René Wellek). وبينما حاول البعض تعريف الرومانسية على أساس التمييز بينا وبين الكلاسيكية^(٢) ذهب البعض الآخر إلى تعريف الرومانسية على أنها عكس الواقعية^(٣)، وهناك من يفصل بين الرومانسية في حد ذاتها (Intrinsic) والرومانسية التاريخية (Historic)، وهناك التعريفات التي قدامها مناصرو الرومانسية (Pro-Romantics) وتعريفات معارضها (Anti-Romantics) ونستطيع أن نلاحظ أنه بينما جاءت بعض التعريفات شاملة (Inclusive) كتعريفات جيت وستندال على سبيل المثال، جاءت بعض التعريفات ذات طبيعة محددة قاصرة (Restricted) مثل تعريفات ياتر وفيلبس وبينما لا نخدم التعريفات الواسعة للرومانسية قضية النقد الأدبي كثيراً لاتساع المعنى الذي تدل عليه الكلمة، بما لا يعطى كلمة «رومانسي» مفهوماً محدداً كالمصطلح في النقد

“Tyranny of Art over Life” Isaiah Berlin

Romanticism vs Classicism

Romanticism vs. realism

(١)

(٢)

(٣)

الأدبي ، نجد أن التعريفات المحددة القاصرة تؤدي بالنقاد الأدبي إلى محاولات عقيمة في تحديد ما إذا كان شاعر أو قصصى رومانسياً أو غير رومانسي لضيق المعنى الذى تتضمنه هذه التعريفات . وتؤكد الناقلة ليليان فيرست (١٩٦٩) قصور التعريفات الواسعة والمحددة على السواء من حيث إن بعضها يعتبر صحيحاً بالنسبة إلى أعمال معينة بينما لا يعتبر صحيحاً بالنسبة إلى أعمال أخرى . إن صعوبة الوصول إلى تعريف محدد للرومانسية يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الحركة الرومانسية ذاتها ، فهي حركة فنية أدبية معقدة متعددة المظاهر والاتجاهات . ولذا فإنه من العبث محاولة صياغة تعريف محدد في عبارة مقتضبة للرومانسية بعامة ومن الأفضل أن نحاول فهم الرومانسية على أنها مذهب أدبي من أخطر ما عرفته الحياة الأدبية العالمية ، سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية والاجتماعية دون أن نحاول تعريفها تعريفاً دقيقاً .

الرومانسية عند الرومانسيين :

إن مشاكل تعريف الرومانسية والتضارب الناشئ من استخدام الاصطلاح الأدبي « رومانسى » في القرن العشرين ترجع جذورها إلى أفكار الكثيرين من شعراء أوروبا ومفكرها الرومانسيين في القرنين السابقين .

وهناك ثلاث مدارس أوروبية رومانسية أقدمها المدرسة الألمانية . ويعتبر الأخوان فريد ريش (١٧٥٩-١٨٠٥) وأوجست شليجل (August Schlegel) (١٧٦٧-١٨٤٥) مؤسسى المدرسة الرومانسية الأولى في ألمانيا^(١) . فريد ريش هو أول من قدم المصطلح « رومانسى » في المحيط الأدبي ، وكتب ما يقرب من مائة وخمس وعشرين صفحة في تعريف الرومانسية ولكنه لم يصل إلى معنى محدد لها . واستخدم فريد ريش المصطلح « بعدة معان » . وعلى الرغم من أنه يؤيد التضاد بين الرومانسى والكلاسى فإننا نجده يؤكد في كتابه « حوار عن الشعر » أن الفن الرومانسى والفن الحديث فنان مختلفان . والفن الرومانسى عنده هو ما يتخذ من العاطفة مادة له يصوغها في

(١) هناك جيلان من شعراء الرومانسية الألمان . عرف الجيل الأول باسم « الرومانسيين الأوائل » (Fruhromantik) والجيل الثانى باسم « الرومانسيين في أوجهم » (Hochromantik) اشتهر الجيل الأول بشغفهم بالكتابات التجريدية الميتافيزيقية ، واهتم الجيل الثانى بالإنتاج الفنى فتركوا تراثاً عظيماً من الأشعار الغنائية .

قالب خيالي . وفي كتابه « تاريخ الأدب القديم والحديث »^(١) يعتبر الرومانسية حركة مسيحية في الأدب . أما أوجست شليجل فهو مفسر النظرية الرومانسية الألمانية . وفي محاضراته عن « الفن الدرامي والأدب »^(٢) ، (١٨١٧) يستخدم المصطلح « رومانسي » للدلالة على روح الفن الحديث إذا ما قورنت بروح الفن القديم أو الفن الكلاسي .

أما الفرنسيون فهم أول من جعلوا من الرومانسية مدرسة أدبية لها أعلامها ودستورها . وفي فرنسا نجد أن كلمة « رومانسي » قد شحنت بمعان متعددة من خلال المناظرات الجمالية التي عمت فرنسا أوائل القرن التاسع عشر . وتعتبر مدام دي ستال أول من أشاع المفهوم الأدبي لكلمة « رومانسي » في اللغة الفرنسية بعد زيارتها للأخوة شليجل في ألمانيا وإصدارها كتابها عن ألمانيا^(٣) . والرومانسية عندها مرتبطة بكل ما انتمى إلى العصور الوسطى والمسيحية وأدب الشمال . كذلك نجد هوجو (Hugo) وستندال (Stendhal) وغالبية جيلهم يؤكدون أهمية التضاد الأساسي بين الرومانسية والكلاسيكية . وهناك اختلافات في تفسير الرومانسية داخل هذا الإطار ، فالرومانسية عند هوجو ترتبط بكل ما هو حر ومفجر للصور الذهنية ، ويتميز بالجمال الغريب (Grotesque) ، والرومانسية عند ستندال ترتبط بكل ما هو حديث معاصر . ففي كتابه « راسين وشكسبير »^(٤) (١٨٢٨) يعرف الرومانسية بأنها الفن الأدبي الذي يراعى عادات زمانه ومعتقداته وهو لذلك يعتبر كل الكتاب العظام رومانسيين في عصرهم . كذلك ارتبطت الرومانسية في فرنسا بالتحيرية الأدبية والتعبير عن العواطف الجياشة والحنين إلى الجمال الغريب وكل ما هو مسرف في الخيال . وقد بلغت تعريفات الرومانسية في فرنسا من التعدد وانعدام التحديد مبلغا جعل ألفريد دي موسيه يسخر منها جميعا في مؤلفه « خطابات ديوييه وكوتونيه »^(٥) التي نشرت في مجلة العالمين من أواخر سنة ١٨٣٦ إلى سنة ١٨٣٧ .

وأما المدرسة الرومانسية الإنجليزية فلم تشغل بالها بمحاولة التعريف ، فن الثابت أن المصطلح

Geschichte der Alten Und Meuen Literatur (١)
 Vorlesungen Über Dramatische Kunst and Literatur (٢)
 De L'Allemagne, Lodon 1813 (٣)
 Racine et Shakespeare (٤)
 Revue des deux Mondes "Lettres de Dupuis et de Cotonet" (٥)

الأدبى « رومانسى » لم يرد على الإطلاق فى دفاع شلى عن الشعر ، ولا فى « السيرة الأدبية »^(١) لكولبرج ولا فى مقدمة وردزورث لقصائده القصصية الغنائية^(٢) وهى الوثائق الثلاث التى تشرح النظرية الرومانسية الإنجليزية فى الشعر ، إن استخدام المصطلح « رومانسى » لوصف الأدب الإنجليزى ، أوائل القرن التاسع عشر ظهر عند المتأخرين عن هذه الحقبة . ولم ينظر الشعراء الرومانسيين الإنجليز ، سواء منهم الجيل الأول وردزورث وكولبرج وسذى ، أو الجيل الثانى بيرون وشلى وكيثس إلى الرومانسية نظرهم إلى مذهب فى أدبى حتى فُرضَ عليهم نتيجة احتكاكهم الثقافى بالقارة الأوربية ، وهم بذلك لم يطلقوا على أنفسهم لقب الرومانسيين . يقول لويس عوض :

فيرون الشاعر الرومانسى . حين كتب رده على وليم لايل سنة ١٨٢١ يدافع عن التراث الكلاسى فى القرن الثامن عشر وذكر « أن شليجل ومدام دى ستال قد اجتهدا أن يردا الشعر إلى عنصرين لا ثالث لهما ، عنصر كلاسى وعنصر رومانسى ، ونحن نحصد اليوم ثمار ما زرعنا » ، حين ذكر بيرون هذا لم تكن كلمة الرومانسية قد استوطنت فى إنجلترا أو أثارت فضول جميع الناس^(٣) .

وفى محاولة لتحديد جوهر الرومانسية نقف عند الكلمة ذاتها ، إن كلمة « الرومانسية » ، من حيث تأصيل الكلمة مأخوذة عن أصل لاتينى وقد تطور معنى الكلمة عبر عدة عصور ، يذكر لويس عوض فى مجرى حديثه عن الرومانسية أن اللاتينية كانت لغة بلاد الفرنجة ولكن بانتيار الإمبراطورية الرومانية ظهرت لهجات منحلة عديدة فى شتى أنحاء أوروبا ، وخاصة فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا . ثم استقلت هذه اللهجات تدريجياً عن اللسان الأصل وأصبحت كل منها تسمى « لنجوا روماتيكا » أى اللسان المستعمل فى أى مصر من أمصار الإمبراطورية الرومانية وخاصة أوائل عصر النهضة الأوربية . وكان الأدب الذى كتب بهذه اللغة أدباً شعبياً لم يعترف به المثقفون . وكان الشعراء المتجولون فى العصور الوسطى كطوائف « التروبادور » فى فرنسا أهم من

Biographia Literaria
Preface to the Lyrical Ballads

(١)

(٢)

(٣) لويس عوض ، بروميثيوس طليقاً - سنة ١٩٤٧ ص ٣٣ .

استعمل العامية في قريضهم . وقد ساد هذا الوضع أوربا إلى أوائل عصر النهضة ، حين وضعت أسس اللغات الأوربية الحديثة على يد أمثال دانتي في إيطاليا ، وثر فانتس في إسبانيا ، ورابلية في فرنسا ، وتشوسر في إنجلترا ، بما كتبه من شعر أو نثر .

كان هذا الشعر العامي المكتوب باللانجوا رومانتيكا يتميز بالإسراف في الخيال والإفراط في المشاعر . ومن هنا اتخذت كلمة « رومانسي » معنى « خيالي » أو ما يوحى بالبعد عن الواقع والإغراق في الأوهام فبعدت بذلك عن معناه الأصلي وهو الأدب المكتوب بالعامية .

كان أول استخدام للكلمة « رومانسي » التي اشتقت منها كلمة « الرومانسية » في اللغة الإنجليزية حوالى عام ١٦٥٤ ، وكان يقصد بها ما يشبه « القصة الرومانسية » (Romance) أى قصص الحب والقروسية المقترة بالعصور الوسطى . وهى قصص تتميز بالعواطف الجياشة والإغراق في الخيال والبعد عن الواقع ، أى بالصفات التي تتعارض مع وجهة نظر عقلانية متزنة في الحياة . وهكذا نجد أن كلمة « رومانسي » في القرن السابع عشر ترتبط بكل ما هو سخي فوهى . ثم زاد استعمال الكلمة انتشاراً في القرن الثامن عشر بمعنى أفضل في وصف الأماكن ، بقصد إضفاء إيماءات الحزن الرقيق عليها ، فشاع بذلك استخدام كلمة « رومانسي » في وصف العماير والمناظر الجميلة ، وبذلك أصبحت كلمة رومانسي « تعني شيئاً يأسر الخيال . وهكذا أصبحت كلمة « رومانسي » في منتصف القرن الثامن عشر تعبر عن معنيين : معناها الأصلي المرتبط بقصص الحب والقروسية في العصور الوسطى ، والمعنى الجديد المكتسب وهو ما يدعى الخيال والعاطفة .

وفي ألمانيا بدأت الكلمة تدل على المناظر الطبيعية ، أى بالمعنى الإنجليزي الجديد . وقد يكون هذا التحول راجعاً إلى ترجمة قصيدة « الفصول » للشاعر الإنجليزي « طومسون » ومحاكاتها . وهكذا أصبحت الكلمة تدل على أدب متميز عن الأدب الكلاسي عنلما استخدمها « فريدرش شليجل » الناقد الألماني بهذا المعنى في مجلة « الأثنوم » (١٧٩٨ - ١٨٠٠) ^(١) .

وتعتبر مدام دى ستال أول من أشاع المفهوم الأدبي لكلمة « رومانسي » في اللغة الفرنسية بعد زيارتها للإخوة شليجل في ألمانيا . لقد ميزت بين أدب الجنوب وأدب الشمال ، وتحدثت حديثاً

(١) عن ترجمة لمقال « الرومانتيكية » من موسوعة الأدب العالمى بكتاب « الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي » ترجمة عبد الوهاب محمد للسييرى وعبد على زيد (١٩٦٤)

واضحاً عن الشعر الكلاسي والشعر الرومانسي في كتابها « عن ألمانيا » . والواقع أن استخدام كلمة « رومانسي » في اللغة الإنجليزية للدلالة على اتجاهات أدبية متعارف عليها بالفعل يعزى بصفة أساسية إلى كتاب مدام دي ستال « عن ألمانيا » وإلى كتاب « الفن الدرامي والأدب » الذي ألفه أوجست شليجل ونشرت ترجمته الإنجليزية عام ١٨١٥ .

* * *

كانت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي وليدة تغيرات اجتماعية وسياسية وفلسفية وجمالية تبلورت ونضجت على فترة من الزمن . ولقد اصطلاح على تسمية القرن الثامن عشر بفترة ما قبل الرومانسية . ومع أن شعراء الرومانسية قد عالجوا ما عالجهم غيرهم من الشعراء في كافة العصور من موضوعات ، لكن أدبهم قد تميز بخصائص معينة لم تكن لتوجد لولا أنهم عاشوا أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ؛ أي في عصر الثورة الصناعية والثورة الفرنسية . عصر التغيرات الاجتماعية في أوروبا كلها . تبدلت فيه الطبقات الاجتماعية تبديلاً يتمثل في نحو الطبقة البورجوازية وتطلعها إلى حقوقها السياسية والاجتماعية . فلقد أدى استخدام الآلة إلى تحويل اقتصاديات إنجلترا من اقتصاديات زراعية إلى اقتصاديات صناعية ، فأدى ذلك إلى مولد البورجوازية الصناعية والتجارية ، وكان لظهور الطبقة البورجوازية الجديدة أثره البالغ في تغيير معالم هذا المجتمع بعد أن عانى هذا المجتمع في العصور الوسطى من الإقطاعيين .

لقد تميزت البورجوازية بصفات محددة أكسبتها شخصية مستقلة كانت الفردية أهم سماتها ، وكان هذا أمراً طبيعياً إذ أن معظم أفراد هذه الطبقة من العمال ارتقوا بفضل اجتهداهم الفردي واقتناعهم بأن الحفاظ على مبادئ هذه الطبقة الجديدة هو السبيل الوحيد للحفاظ على مكاسب البورجوازية ، إن الأدب البورجوازي الصريح في إنجلترا بدأ أوائل القرن الثامن عشر ، ولعل قصة « روبنسون كروزو » (Robinson Crusoe) لديفو خير مثال على استخدام الأدب للتعبير عن الأفكار السياسية للبورجوازية في كفاحها . إن شخصية روبنسون كروزو تجسد الفردية البورجوازية في كفاحها من أجل حياة أفضل . إنها فردية عملية تواجه الحياة بإصرار على النجاح . وأدت الثورة الصناعية إلى تضخم البورجوازية التي نادى بالحرية والإخاء والمساواة للجميع فدعمت قضية الديمقراطية . لقد خرج من بين الطبقة البورجوازية في أثناء فترة الثورة الصناعية كثير من المفكرين الأحرار أمثال روسو في فرنسا ، الذي كان لكتابه « العقد الاجتماعي » أثر بالغ في تطور

الفكر الأوربي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، و« ويليم جودوين » الذي أحدث كتابه « العدالة السياسية » في عام ١٧٩٣ أثراً كبيراً في تطور الفكر السياسي في إنجلترا ، و« توم بين » الذي وضع كتاب « حقوق الإنسان » في عام ١٧٩١ في إنجلترا .
 اقترن انتصار الطبقة البورجوازية في القرن الثامن عشر على الطبقة الأرستقراطية بانحيار الأدب الكلاسي الذي كان بقاءه مقترناً ببقاء الأرستقراطية :

« كان الأدب الكلاسيكي يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التي كانت تعوله . وكان يعتقد أن العبقري لا تقوم مقام نبل المولد . فهو سعيد لأنه يشغل مكاناً متواضعاً في بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية ^(١) .

وكانت النتيجة الطبيعية لظهور كتاب البورجوازية ظهور جمهور جديد من القراء ، فاتجه الأدب انجهاً جديداً ، وظهر أدب يعبر عن الآمال العامة لهذه الطبقة ويعلى لواء الفردية . كذلك عمّت الأسفار والرحلات في القرن الثامن عشر . وكانت هذه الظاهرة نتيجة انتشار البورجوازية الأوربية بحثاً عن الأسواق الخارجية . وكان لهذا العامل في مرحلة ما قبل الرومانسية أهمية قصوى في دعم مبادئ الرومانسية الأوربية والقضاء على آخر قلاع الكلاسيكية . وأدت الأسفار والرحلات ، التي انتشرت في هذا القرن ، إلى موازنة العادات والمبادئ والفلسفات والديانات فدعمت بذلك مبدأ النسبية في الأدب والفن . لقد كانت العقلية الكلاسيكية تؤمن بأن المبادئ والأفكار عامة لا يختلف عليها الناس فأثبتت الأسفار والرحلات عكس ذلك . وإلى جانب توطيد الصلات الثقافية بين الدول الأوربية ، ساعدت الأسفار والرحلات ، بما أسفرت عنه من قصص من بلاد العالم النائية ، على إطلاق خيال الأدباء والقراء على السواء .

التغيرات السياسية في أوروبا القرن الثامن عشر :

وكانت للثورة الفرنسية آثار عميقة في الأدب الرومانسي في أوروبا كلها . فقد أدت إلى خلق أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع . وأوحت الثورة الفرنسية بانجاهات ثورية كان لها صداها في أدب الرومانسيين . وكان شلى من الثائرين باسم الحرية في جميع صورها ، وكذلك كان بيرون .

(١) محمد غنيمي هلال الروماتيكية ١٩٧١ ص ٢٢

وكانت لانتكاسة الثورة الفرنسية آثار كبيرة في الرومانسية في إنجلترا وألمانيا ، تسببت في خلق الشعور الوطني عند الرومانسين وتوجههم إلى استيحاء تراثهم الوطني والأدبي القديم .

لقد هدمت الثورة الفرنسية النظم السياسية والاجتماعية السابقة فعكس الأدب هذا التغيير الجذرى في كيان المجتمع الأوربي . كما أدت الثورة السياسية إلى رفع لواء الحرية في ميادين أخرى . لقد رفع الرومانسين لواء حرية الفكر وحرية الفرد وحرية العاطفة وحرية التعبير الأدبي .

ولقد بلغت الكلاسية الأدبية ذروتها في أوروبا في القرن السابع عشر وعلى الأخص في فرنسا . وشغل أدباء أوروبا منذ عصر النهضة ولقرنين من الزمان بتدعيم الكلاسية الأدبية ، أى الفن المستوحى من التراث الأغريقى والرومانى ، وهو ما أطلقت عليه مدام ستال اسم « أدب الجنوب » . وفى فرنسا شغل الأدباء يجمع قواعد التراث الكلاسى وتنظيمه الذى حظى بتأييد الملكية والكنيسة الكاثوليكية . وفى إنجلترا ذات الحكم البرلمانى والبروتستانتية المرنى لم يظهر التمسك الشديد بالكلاسية كما كانت الحال فى فرنسا . لقد تميز الذوق الأدبى فى إنجلترا بالمرونة شأنه فى ذلك شأن النظام السياسى .

ومن العوامل التى ساعدت على دعم الكلاسية الأدبية فى أوروبا فى مرحلة ما قبل الرومانسية التيارات الفلسفية التى سادت آنذاك وتبلورت فى الاعتقاد الجازم بقوة العقل . وكان هذا التيار الفلسفى العمود الفقرى للفكر الأوربي لأجيال ، حتى جاء الرومانسيون ليهدموا هذا المعتقد . وفى مجال الفنون ، كان مناصرو الكلاسية يحاولون إخضاع الفن للعقل ، فحاولوا أن يتميزوا بأن يدركوا الحقائق العالمية والقواعد الأساسية لعلم الجماليات (Aesthetics) فى شكلها النهائى فى محاولة لوضع القواعد الأساسية للإنشاء الأدبى .

ومن الطبيعى أن هذا المفهوم للفن ودور الفنان لم يكن ليصمد طويلا . لقد أوضح الناقد « رينيه ويليك » فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى » أن الكلاسية الأدبية فيما قبل الرومانسية قد أعطت ثقلا زائداً للناحية العقلانية مما أدى إلى إهمال التواشى اللاعقلانية (Irrational) فى عملية الخلق الفنى ولعل أكبر ضعف فى الكلاسية الأدبية كان إهمالها لمبدأ الإلهام ، ذلك الدافع الخلاق الذى يعمل من داخل الفنان . وأدى ذلك إلى الاعتقاد بأن الخيال ليس له سوى دور ثانوى فى عملية الخلق الفنى . واعتبر أنصار الكلاسية أن وظيفة الخيال زخرفية بحتة وأنه مجرد مستودع للصور الشعرية فهو ليس الباعث الرئيسى لقول الشعر . إن وجهة النظر العقلانية المتطرفة

هذه لم تعط لخيال الفنان المجال الحقيقي ، وكانت وجهة النظر هذه سبباً من أسباب تحطيم قلاع الكلاسية الأدبية في القرن الثامن عشر .

لقد كان هدف حركة التنوير (Enlightenment) التي عمت أوروبا أوائل القرن الثامن عشر إعادة تقييم التراث الكلامي بكل قواعده ومبادئه بغية خلق نور جديد يهتدى به الفنان . واتسمت هذه الحركة بالاعتدال ومحاولة الوصول إلى حلول وسط في المسائل الفنية المختلف عليها . وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت في عالم الفنون مفاهيم جالية جديدة كمفاهيم العبقرية (Genius) والجمال (Beauty) والخيال (Phantasy) بل لقد اعتبرت هذه مفاهيم أساسية في الفن والأدب . ولقيت حركة التنوير تأييداً متحفظاً في إنجلترا . فنأدى دريدن (Dryden) بتقوم العمل الفني بمعايير جالية إيجابية ، أي بتذوق النواحي الجمالية الكامنة فيه . وكان هذا بمثابة إعلان الحرب على الشكلية في الأدب (Formalism) وبدء رفض بعض المبادئ الكلاسية الأساسية كالالتزام بالغاية الخلقية التعليمية للفن (Moralizing Didacticism) . وكان هذا انجهاً جديداً في النقد الأدبي ، شجع عليه أن التراث الأدبي الإنجليزي الإليزابيثي قدم نماذج رائعة - كأعمال شكسبير - تخالف كلية النماذج الكلاسية التقليدية .

وفي ألمانيا حدث ما حدث في إنجلترا على نطاق أوسع . لقد كان الإحساس بضالة تراث الماضي سبباً أساسياً في الترحيب بالأفكار الجديدة . وكان لهذا أثره في سرعة تحطيم الكلاسية الأدبية في ألمانيا على يد ليسنج Lessing الذي يعتبر تجسيدا حياً لحركة التنوير الفلسفية . إن التساؤلات التي أثارها حركة التنوير في أوروبا أدت إلى التحرر من قيود القواعد الكلاسية الجامدة وظهور اتجاهات جديدة . وبدأ الانحراف عن الذوق الكلاسي الذي لا يحس الجمال إلا إذا كان منظماً واضحاً بسيطاً معقولاً لا خطأ فيه إلى الحنين للجمال الغريب الذي يحلقه الخيال .

التغيرات الجمالية في أوروبا في القرن الثامن عشر :

وأدت التيارات الفلسفية الجديدة في القرن الثامن عشر إلى ظهور مستويات جالية جديدة تعرف بأنها ما قبل الرومانسية . وهي في مجملها مجموعة من الاتجاهات والأفكار والأساليب الفنية التي ظهرت في كتابات أدباء النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وتندرج تحت عنوان الحساسية ورهافة الشعور (sensitivity) ، وهي تتميز بتلقائية التعبير وحرية . ولقد عكست القصة

الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر هذا الاتجاه نحو الحساسية والشعور في أجلى صوره ، ولا سيما على يد ريتشاردسون (Richardson). وبدا نفس الأثر في أدب روسو الفرنسى وشيلر الألمانى . ونستطيع أن نلمس هذا التغيير في المستويات الجمالية في الموضوعات العاطفية التى انتشرت في القصة العاطفية في القرن الثامن عشر وفي مسارح أحداث هذه القصص . إن هذا الافتتان بكل ما هو غريب في جماله مقترن بالترعة القوطية في عتائر هذا العصر . ويربط محمد غنيمى هلال (١٩٧١) بين الخواطر القائمة التى يوحى بها هذا الفن القوطى وأفكار الموت والخلود في شعر « القبور والليل » . وهذا الشعر وما عبر عنه من معان ترتبط بضالة الحياة البشرية قد أدى إلى انتشار ظاهرة الميلانكوليا (Melancholy) أو التزوع إلى الحزن ، التى أصبحت فيما بعد من خصائص الرومانسية . ولقد دعمت هذا الاتجاه الرومانسى الجديد حركات دينية سادت في هذا العصر تعلى قيمة روح الإنسان والنور الذى تلعبه في دعم البصيرة الداخلية في عزله .

كذلك برزت في أدب ما قبل الرومانسية ظاهرة نشدان كل ما هو طيبعى وتلقائى ، ليس في مجال العواطف الداخلية فحسب بل في مجال العالم الخارجى أيضاً . لقد بعد الكتاب عن حياة المدينة وشدت انتباههم بساطة الريف . إن نداء « العودة إلى الطبيعة » الذى أعلنه روسو كان مفهوماً جديداً للعالم الخارجى ، فبدأ الشعراء يلحظون الطبيعة بعين فاحصة ويصفون ما يلحظونه . وكان لقصيدة « الفصول » التى ألفها طومسون ونشرت بين عامى ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ، بما فيها من ملاحظة مباشرة وعاطفة صادقة ، أثر كبير في تحويل مجرى شعر الطبيعة .

وكان اكتشاف ويليم شكسبير في القارة الأوربية عنصراً هاماً مهد لظهور الرومانسية الأوربية . لقد انتهت أوربا لفن شكسبير إثر حديث فولتير عنه في رسائله الفلسفية ، وسرعان ما أعجب به أنصار التجديد لما في مسرحياته من حرية فنية وتحليل رائع لفلسفة العواطف ودراسة عميقة لطبائع البشر . فانتخذه فيكتور هوجو قدوة له وملحه « جينى » واعتبره شاعر المصائر الإنسانية وأفضل من رسم النماذج البشرية على حساب الطبيعة .

وكذلك كان لاكتشاف الأدب القديم للدول شمال أوربا بما حواه من قصص البطولة أثر كبير في التمهيد للرومانسية . ووجدت مدام دى ستال أن شعر الشمال يلائم عقلية الشعوب الحرة أكثر من شعر الجنوب ، شعر هوميروس .

الكلاسية والرومانسية :

في محاولة تعريف الرومانسية يتجه النقاد إلى التمييز بينها وبين الكلاسية . فما هي الفروق بينهما ؟
لقد اقترنت الرومانسية الأوربية بالثورات وعاصرتها ، ودعت إلى الحرية وإلى حقوق الإنسان
فأصبحت بذلك أهم حركة أدبية في تاريخ الآداب الأوربية .

إن الأدب الكلاسي أدب عقلى يخضع العواطف والمشاعر لسلطان العقل . فإذا عالج المعاني
العاطفية ، عالجها بهدوء لتخرج هادئة ليس بها جموح . والفنان الكلاسي يهتم بما هو عام مشترك
بين الناس أكثر من اهتمامه بما هو فردى محض وهو بذلك يصغى لصوت المنطق والفكر . والفن
الكلاسي مرآة يرى الفرد فيها أفكاره ، فهو فن يعالج الأفكار والإحساسات المشتركة بين الناس ،
وللعقل فيه الكلمة الأولى . إنه أدب لا يقر الخيال والعواطف الجامحة التي تكسر قواعد المنطق
والفكر السديد . إنه أدب يصفه الناقد «موريس بورا» فيقول :

الشاعر الكلاسي هو مفسر لهذا الكون أكثر منه خالقاً لعوالم جديدة ،
وهو يبرز نواحي الجمال لما هو مألوف لدينا ويتجنب كل ما هو غير مألوف
ونحن^(١) .

أما الأدب الرومانسي فإنه يقدم العاطفة والشعور على العقل ، إنه أدب الإلهام ، أدب ذلك
الصوت الذي ينبع من القلب ، والقلب صادق فهو موطن الشعور ومكان الضمير . يقول الناقد
الفرنسي بوالو :

فلتلبوا دائماً نداء العقل ، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من
رونق وقيمة^(٢) .

(١) موريس بورا الخيال الرومانسي سنة ١٩٥٠ ص ١

Boura M. The Romantic Imagination 1950 p.l.

“For them the poet is more an interpreter than a creator, more concerned with showing
the attractions of what we already know than with expeditions into the unfamiliar and
unseen” . والترجمة للباحثة .

(٢) ترجمة محمد غنيمي هلال في كتابه الرومانتيكية سنة ١٩٧١ ص ٩ .

ويقول الفريد دى موسىه :

أول مسألة لى هى ألا ألقى بالا إلى العقل ... أقرع باب القلب ففيه وحده
العبقرية ... وفيه الرحمة والعذاب والحب ...^(١) .

والأدب الكلاسى أدب التقاليد والعادات للمجتمع الأوربي . وكانت للمجتمع الأوربي
الأرستقراطية قيم ثابتة ، فساعد ذلك على إرساء دعائم هذا الأدب الذى احترم قيم المجتمع . إنه
أدب مجتمع الكنيسة والنظام الملكى . أما الأدب الرومانسى فهو أدب الثورة . فالفنان الرومانسى
حالم بطبعه ينشد ما يهديه إليه قلبه ، وهو بذلك لا يكثرث بقيم المجتمع الثابتة ، لأنه ينشد مجتمعاً
مثالياً ، وهذا ما يجعله ثائراً على الاستبداد فى كل صوره .

وللأدب غاية خلقية عند الكلاسيين ، فالشعر يلهم الفضائل الدينية والاجتماعية ، والمسرح
يسهجن الرذيلة ويروج للفضيلة ، ويتصرف فيه الخير على الشر ، وإذا تضاربت العاطفة مع
الواجب انتصر الواجب . لقد صور الكلاسيون العاطفة فى صورة تنفر منها إذا لم تخضع لصوت
العقل والمنطق . أما الرومانسيون فقد مجلدوا العاطفة ، وهى عندهم الطريق إلى الفضيلة ،
فالعاطفة والشعور هما دعامة الإنسانية وطريق السمو بالروح . والسمو عند الرومانسيين الحلص هو
نشدان عالم مثالى لا يستطيع الفنان أن يبتدى إليه إلا عن طريق العاطفة ، أما السمو عند
الكلاسيين فهو انتصار الإرادة وسيادتها على العاطفة .

ومثل الأدب الكلاسى الأعلى فى عالم الماضى ، فى العصر الذهبى لآداب اليونان والرومان ،
وهو فى جملته تقليد للتراث اليونانى والرومانى . أما الأدب الرومانسى فهو أدب متطور ينشد تغيير
الحاضر من أجل مستقبل أفضل . والرومانسيون يؤمنون بالفرد بكل طاقاته وقدرته على دفع
البشرية إلى الأمام ، وقد أتاح لهم إيمانهم بالفردية فرصة للتحرر من قيود التراث الإغريقى
والرومانى وما كان يفرضه من قواعد .

وإذا كان الأدب الكلاسى أدباً موضوعياً فى جملته يتميز بالهدوء والاعتدال ، فإن الأدب
الرومانسى أدب ذاتى أدب ثورة وتحرر ، أدب العاطفة والمُشاعر ، وهذا يفسر لماذا أحس
الرومانسيون جمال الطبيعة فهموا بها وارتعوا بين أحضانها يصفونها وصفاً دقيقاً .

(١) ترجمة محمد غنيمى هلال فى كتابه الرومانتيكية سنة ١٩٧١ ص ٩ .

الرومانسية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغيير نشأت أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وهى اتجاهات متباينة فى أوقاتها وأماكنها ودعامتها ، وتندرج من مجرد بحث عن نواح جديدة فى نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه . لقد اقترنت الرومانسية بالخيال الجامح والبعد عن الواقع أول الأمر ، ثم اقترنت بالقوطية والمسيحية . والرومانسية عند روسو هى الحرية الفردية المطلقة وهى عند جيتى الذاتية ، والذاتية هى الاختبار الفردى . فالأدب الذاتى هو الذى ينبع من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة . فإذا عالج فنان ذاتى موضوع الحب فإنه يعالجه من زاوية تجربته الفردية وليس من زاوية التجربة الجماعية . والأدب الذاتى من الناحية الشكلية أدب أنشئ ليعبر عن الذات لا ليعبر الحياة . فالذاتية فى الأدب هى نوع من الحرية . كذلك اعتبر مستندال أن الرومانسية هى الحرية الفنية ، واتخذ هوجو موقفاً مماثلاً .

واقترنت الرومانسية بعبادة الطبيعة ، كان وردزورث يتجول بين مظاهر الطبيعة من جبال وأنهار وأزهار يستلهم معانى الألوهية ، وعرف مذهبه باسم مذهب وحدة الوجود (Pantheism) . وفى ألمانيا دعا « جيتى » الناس إلى أن يعيشوا داخل الكل حتى يتصلوا بالوجود الكلى . كذلك نجول شلى ويبيرون بين بحيرات إيطاليا لفهم سر الوجود . لقد كانت الطبيعة بالنسبة لشعراء الرومانسية أكثر من مجرد شئ جميل يمددهم بالوحى . كانت بمثابة رياضة روحية هدفها الوصول إلى أن الله والكون شئ واحد لا يفصلان .

واقترنت الرومانسية بالثورية السياسية مثلما اقترنت بالثورية الأدبية . وتأثر الرومانسيون بمبادئ الثورة الفرنسية فرفعوا جميعاً لواء الحرية والإخاء والمساواة . لقد تعلموا الحرية على يد فلاسفة العصر من أمثال روسو وجودوين وتوم بين . ولم يكن شلى إلا واحداً من هؤلاء الثائرين للحرية فى جميع صورها وعدواً للوداً للطغيان بكل صوره .

ودافع كتاب الحركة الرومانسية عن نظرية الإلهام فى الأدب . وعرف عن الرومانسيين العنف فى الإحساس والتعبير كما عرف عنهم حميم للأسفار وللذات الغريبة ، والضيق بالحياة ، والتروع إلى الحزن والتشاؤم إلى آخر الصفات التى قد توجد كلها عند بعض الرومانسيين ولا توجد كلها عند البعض الآخر . وهنا تكمن صعوبة تعريف الرومانسية تعريفاً محدداً إذ اجتمعت فيها تيارات متناقضة كثيرة . فإذا قلنا أن الحركة الرومانسية كانت حركة مسيحية كاثوليكية ، مستشهدين على

ذلك بأعمال شاتوبريان ويتحول بعض الرومانسيين كفيرديريش شليجل إلى الكاثوليكية ، فإذا نقول عن الشاعر بيرون وتحرشه بالكنيسة ؟ وماذا نقول عن شعر كيتس ؟ وإن تكن الرومانسية قد أنجبت بيرون المتشائم وكيتس الذى تغنى بالموت ، فقد أنجبت شلى المتفائل بمستقبل البشرية وردزورث الذى استمد من الطبيعة أفراحاً لا مثيل لها .

إن التيارات الأدبية المتناقضة داخل الحركة الرومانسية إنما نبتت من روح الفردية التى هى أكثر المواقف تمثيلاً للرومانسية وإيضاحاً لها . إن روح الفردية هى التيار الأصلى لهذه الحركة الأدبية والفردية هى جوهر الرومانسية . يقول لويس عوض : ^(١)

الحركة الرومانسية هى التعبير الأدبى عن الحركة البورجوازية .
والرومانسية هى روح الفردية . كل ما عدا ذلك تفاصيل لا علاقة لها
بالجوهر .

وهذا فيما ييلو تبسيط للأمور وحكم عليها بشيء من الترمت النظرى .

الحركة الرومانسية الإنجليزية :

فى عام ١٧٩٨ نشر وردزورث وكوليدج « القصائد القصصية الغنائية » (Lyrical Ballads) فاعتبر هذا العام بداية الحركة الرومانسية الإنجليزية وقد تضمنت هذه الحركة نظريات فى الخلق الفنى ومعايير جديدة فى علم الجمال والمثل العليا وفى طرق التعبير الأدبى تعتبر كلها عكس ما كان سائداً فى إنجلترا فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . كانت الحركة الرومانسية الإنجليزية امتداداً لأدب ما قبل الرومانسية وإن اختلفت عن أدب ما قبل الرومانسية فى نقطة واحدة بالغة الأهمية وهى إعلاء الحركة الرومانسية الإنجليزية لشأن الدور الأساسى الذى يلعبه الخيال فى عملية الخلق الفنى . وقد أوجز الناقد « موريس بورا » هذا الفارق الجوهرى بين أدب الرومانسية المحضة وأدب ما قبل الرومانسية فى إنجلترا فى أول جملة فى كتابه « الخيال الرومانسى » يقول :

« إذا رغبتا فى أن نميز خاصية واحدة تفرق بين شعراء الرومانسية الإنجليز

(١) لويس عوض مقدمة « يروثيدس طليقاً » سنة ١٩٤٧ ص ٥٣ .

وشعراء إنجلترا في القرن الثامن عشر لوجدنا هذه الخاصية في اهتمام شعراء الرومانسية الإنجليز بالخيال اهتماماً بالغاً وفي وجهة نظرهم الخاصة في الخيال^(١).

كان شعراء الرومانسية الإنجليز من المؤمنين بالفلسفة الذاتية التي قوامها أن الوجود وشكل العالم المرئي يعتمد كلية على رؤية خيال الفرد. إن مقالته بليك من أننا نبصر من خلال عيوننا وليس بعيننا هو خير معبر عن هذه الفلسفة الذاتية. لقد نظر هؤلاء الشعراء إلى هذا العالم المرئي بعين الخيال فنفذوا ببصيرتهم إلى عالم المثل، فالخيال عندهم وسيلة إلى بلوغ عالم الحقيقة الأبدية. فلا غرو أن نجد أن مفهوم الخيال فكرة أساسية في كتاب كوليردج «السيرة الأدبية» وكذلك في دفاع شلي عن الشعر، حيث يعرف الشعر بأنه «تعبير الخيال». والشعر عند وردزورث هو نتاج الخيال والعاطفة. لقد كان شعراء الرومانسية الإنجليز من أشد المؤمنين بقوة الخيال الخلاقة، وكذلك كان شعراء الرومانسية الألمان. وكان الرعيل الأخير من شعراء الرومانسية الفرنسيين كبودلير وشعراء الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا.

* * *

يقول الناقد «رينيه ويليك» في كتابه «تاريخ النقد الأدبي» أنه لم تكن هناك حركة رومانسية في إنجلترا إذا ما قورنت ببلاد القارة الأوربية الأخرى وخاصة إذا اعتبرنا المصطلح «حركة أدبية» يعبر عن برنامج أدبي يتبعه أعضاء مدرسة ما ويلتزمون به التزاماً واعياً. إن قول رينيه مدح للرومانسية الإنجليزية، ذلك لأن مصدر قوة الحركة الرومانسية الإنجليزية يعود في المقام الأول إلى عدم وجود ترابط بين أصحابها. فقد كانت الفردية هي أميز ما يميزهم، وكانت هي المصدر الأساسي لكل مافي الرومانسية الإنجليزية من تنوع (Variety) وقوة (Vigour) ونضارة (Freshness)، ويرى معظم النقاد أن اختلاف الحركة الرومانسية الإنجليزية عن مثيلاتها في

Bowen M. The Romantic Imagination 1950 p.1.

(١)

“If we wish to distinguish a single characteristic which differentiates the English Romantics from the poets of the eighteenth century, it is to be found in the importance which they attached to the imagination and in the special view which they held of it”

(والترجمة للباحث).

أوروبا ، وخاصة في ألمانيا وفرنسا ، يرجع أساساً إلى عدم وجود قضية عامة توحد بين الرومانسيين مثلما كان الحال في فرنسا وألمانيا ، ففي فرنسا توحد الرومانسيون في كفاح مثير لتدمير قلاع الكلاسيكية التي رسخت أقدامها في فرنسا . وفي ألمانيا توحد الرومانسيون لخلق تراث أدبي قومي كانوا يفتقرون إليه . أما في إنجلترا فقد نبعت الرومانسية وتطورت بتدرج ليس به تطرف . ولذا اكتسبت شخصية مستقلة وانصرف شعراؤها إلى نظم الشعر وإيجاد الشعر الرومانسي نفسه . ولما لم تكن لهم صحف أدبية أو برامج أدبية أو نظريات فلسفية كذلك التي شاعت في أوروبا فإن وجهات نظرهم في الشعر كتبت بعد أن كانوا قد كتبوا معظم قصائدهم التي كانوا يشيرون إليها عند شرح وجهات نظرهم المسجلة . ولنا في « المقدمة » لوردزورث و « السيرة الأدبية » لكوليردج و « دفاع عن الشعر » لشلي خير أمثلة على ذلك ، كذلك تعتبر هذه الوثائق النقدية الثلاث خير دليل على مدى تنوع الرومانسية الإنجليزية واتساعها . ومع أن هذه الوثائق الثلاث تعبر عن وجهات نظر فردية لكنها تشترك في أربع نقاط جوهرية في الرومانسية الإنجليزية : فكلها تعطي الشعر مكانة عالية بين الفنون ، وكلها تبدي اهتماماً باللغة الشعرية (Poetic Diction) ، وكلها تؤكد على أهمية الدور الذي يلعبه الخيال في الخلق الفني ، وكلها تركز على علاقة العالم المرئي بعالم المثل . إن الرومانسية الإنجليزية تتسع لواقعية وردزورث وتمسكه بعالم الطبيعة المرئي ، ومثالية شلي بفلسفته المتسامية الحاملة (Visionary Transcendentalism) لقد تركت الحركة الرومانسية الإنجليزية كثيراً من الأفكار النقدية البناءة كما تركت ثروة من الشعر للمهم .

مفهوم الخيال عند الرومانسيين الإنجليز :

كان هناك اتفاق عام بين شعراء الرومانسية الإنجليز الخمسة العظام وهم بليك ووردزورث وكوليردج وشلي وكيثس على أن الخيال هو أساس هام من أسس النظرية الشعرية . وكان هذا الاهتمام بالخيال جزءاً من الإيمان بالذات البشرية السائد في ذلك الوقت ، والخيال عندهم هو أكثر أنواع النشاط العقلي حيوية ، وهو مصدر الطاقة الروحية عند الإنسان ، وهو شيء إلهي تشعده رؤية خاطفة وتحفزه فكرة جريئة . لقد اعتقدوا جميعاً أن عالم الخيال هو عالم الخلود حيث توجد الحقائق الأزلية ، وأن ما نراه في مرآة الطبيعة إن هو إلا مجرد انعكاس لعالم المثل ، والخيال عندهم ليس أهم صفة يتصف بها الشاعر فحسب بل هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ عالم المثل أيضاً .

لم يمارس شعراء الرومانسية الإنجليز الخيال غاية في حد ذاته أو وسيلة إلى الهروب من الحياة ، فالخيال عندهم وثيق الصلة بعالم الحقيقة إذ أنه وثيق الصلة بنوع خاص من البصيرة ، فالشاعر بخياله يرى ما لا يراه الإنسان العادى ، ويلخص الناقد موريس بورا موقف شعراء الرومانسية الإنجليز من قضية الخيال وعلاقته بالبصيرة فيقول :

« بصيرة توقف الخيال وفي نفس الحركة تحفره أثناء العمل على المزيد . هذا هو الفرض الذى على أساسه ألف الرومانسيون شعرهم . وهذا معناه أنه حينما تعمل ملكاتهم الخالقة فإنها تستلهم شعورهم بسحر الأشياء وغموضها فتقترب منها بنوع من البصيرة فريد ، فيشكلون اكتشافاتهم في صور متخيلة ^(١) .

لقد استطاع شعراء الرومانسية الإنجليز أن يجمعوا بين الحقيقة والخيال لأنهم استخدموا بصيرتهم مصدراً للإلهام فى خلقهم الفن . كانوا جميعاً يرغبون فى تكشف الحقائق الأزلية وتفهمها للوصول إلى فهم أعمق لمعنى الحياة الإنسانية وإدراك لقيمتها . وكانوا جميعاً على اقتناع تام بأن العالم المرئى هو الأداة التى يستخدمها الشاعر لفهم حقيقة الحياة والوصول إلى عالم الخلد . الذى صوروه فى شعر رائع باستخدام الخيال والبصيرة الملهمة . لقد استمد شعورهم قوته الفائقة من رغبتهم فى الوصول إلى حقائق الحياة المطلقة ومن نشوتهم الجارفة التى عبروا عنها فى لحظات اعتقدوا فيها أنهم وجدوا هذه الحقائق المطلقة . وكان هدفهم الأساسى هو نقل سر الكون إلى القارئ . وهم بذلك يخاطبون كيان الإنسان بكل مشاعره وإحساساته وملكاته الذهنية . إن القوى الفائقة التى رآها

Boura, M. p.7 1950

(١)

"Insight both a wakes the imagination to work and is in turn sharpened by it when it is at work This is the assumption on which the Romantics wrote poetry. It means that, when their creative gifts are engaged, they are inspired by their sense of the mystery of things to probe it with a peculiar insight and to shape their discoveries into imaginative forms" .

(والترجمة للباحثة)

وردز وراث في الطبيعة أو التي رآها شلى في الحب قوى ضخمة لا يستطيع القارئ فهمها إلا إذا نظر إليها بعين بصيرة الشاعر .

وكان عالم الحواس هو الأداة التي أطلقت قوى الخيال عندهم ، فقد تأملوا العالم المرنى بأعين فاحصة وحساسة مفرطة جعلتهم يفتنون بمباهج الطبيعة فسيطرت على حواسهم وكيانهم . وعلى الرغم من أن شلى كان يعيش في عالم الأفكار المثالية الخلقية (Soaring ideas) والمعنويات التي لا يدركها العقل في سهولة ، فقد نجح في التعامل مع عالم المراثيات الذي اعتبره مرآة تعكس عالم الأفكار المجردة ؛ فهو لذلك يستحق التأمل . كانت الطبيعة مصدر إلهامهم ومنبع تلك اللحظات السعيدة التي نفذوا فيها يبصيرتهم إلى أسرار هذا الكون .

وقد اختلفت نظرتهم إلى الطبيعة . فكان بليك يمثل التطرف في نظرتهم إلى العالم المرنى . واعتبر الطبيعة مصدراً يقتبس منه الشاعر رموزه ليفسر اللامرنى ، والشاعر يكون في ذروة قوته الشعرية في لحظات الرؤى وهي لحظات يترك فيها الشاعر العنان لخياله الخلاق فيكشف جوهر الحقيقة التي تخفيها الأشياء المراثية : (١) .

« إن ترى عالماً بأسره في حبة الرمل . وسما في زهرة برية .
إن تمسك باللاتهاني في راحة كفك .
والأبدية كلها في ساعة واحد » .

فالأشياء المراثية عنده هي الطريق إلى ما فوق الوجود المادي الذي يسميه « الخلود » ، وهو حالة روحية تحرر الشاعر فيخلق عوالم جديدة . والخيال عند بليك هو الرؤية الإلهية للنفس البشرية في أجلى صورها .

أما كيتس فقد عشق عالم الطبيعة المرنى وشارك بليك اقتناعه أن الخيال قوة خلاقة تكشف جوهر الأشياء . واستخدم كيتس جبال الطبيعة ليشحذ خياله فيبلغ الحقيقة الأبدية ، واستخدم

"Impalpable abstractions"
To see a world in a grain of sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour.,
(Auguries of Innocence)

(١)

كيتس حواسه من إبصار وشم لشحذ خياله والتسامى بكيانه إلى حالة روحية تقربه من جوهر الحقيقة . وعن قوة الخيال يقول كيتس :

دائماً .. دع الخيال يهيم ،
فالسرور لا يستقر أبداً .
الفرحة العذبة من لمسة تدوب .
كالفقاعات حين يترجمها المطر .
فلندع الخيال المجنح إذن يهيم
خلال الفكر الممتد إلى ماورائه :
افتح باب سجن العقل على مصراعيه .
فيندفع الخيال ، ويخلق نحو السحاب .
إيه أيها الخيال العذب ! فكوا إيساره .
إن ملذات الصيف يفسدها التداول ،
ومتعة الربيع تذوى كما تذوى أزاهيره ،^(١)

وكرس كوليردج لموضوع الخيال بعض الفصول الشيقة في كتابه « السيرة الأدبية » والشاعر عنده هو الذى يستخدم خياله ليضفى على هذا العالم روحاً وجالا . والجمال عنده يعطى للحياة شكلا . ولعل قصيدته « اكتئاب » (Dejection) هى أفضل ما عبر به كوليردج عن مفهومه للخيال ، إن خيال الإنسان هو الذى يخلق كل ما هو جميل فى الطبيعة :

من الروح نفسها لابد أن يتفجر السناء
سحابة مضيئة تلف الأرض ، ومن الروح نفسها لابد
أن ينطلق الصوت المجلجل الذى يلد من نفسه
صوت كل الأنغام الجميلة بحياتها وبمواتها .^(٢)

(١) الأبيات مترجمة فى كتاب « الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى » عن « ملكة الخيال » لكيتس ص ٢٢٨

« Ah! from the soul itself must issue forth »

(٢)

إن ممارسة الخلق الفني باستخدام الخيال هو الذى يعطى للوجود معنى .
والخيال عند وردز ورث أهم هبة أنعم الله بها على الشاعر ، ولنا فى ترتيبه لأشعاره خير دليل
على ذلك . إن ما أسماه وردزورث قصائد الخيال فى أعماله تحوى قصائد تجمع بين القوة الخلاقة
وبصيرة « رؤيوية » خاصة . وهو يتفق مع كوليردج فى أن عملية الخلق الفنى كالخلق الإلهى .
والخلق الفنى يعتمد على بصيرة خاصة عمادها الخيال ، وهو يعرف الخيال فى « المقلمة » :
« إنه رسم آخر للسلطة المطلقة ولأصنى أنواع البصيرة . وهو العقل فى
أبهى أحواله وأسمائها »^(١)

وعلى الرغم من أن اتجاه شلى العقل كان يختلف عن اتجاه أقرانه فإن شلى عنده خاصة
جوهريّة ، أعطته مكانة هامة فى نظريته عن الشعر ، وكان شلى على إدراك تام بطبيعة عمل الشاعر
الخلاقة . وقد عبر عن وجهة نظره « بروميشوس طليقا » حيث تنفخ الروح بالشاعر :

وهو من صبحه للمساء

يتأمل خيال الشمس يسطع فى أعماق الغدير ،

ويتأمل النحل الأصفر فى أزهار اللبلاب ،

فلا يميز شيئا مما يراه

ولا يآبه لشيء مما يحيط به .

بل تراه يصوغ من كل هذا

أطيافاً تنبض بالحياة .

A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth-
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element

(والترجمة للباحث)

(١)

Is but another name for absolute power
And clearest insight, amplitude of mind,
And reason in her most exalted mood
(The Prelude)

(والترجمة للباحث)

أطيفاً أوفر حياة من الأحياء .
أطيفاً يسقيها من صرع الخلود !^(١)

كان شلى يعتقد أن العقل لابد أن يرتبط بالخيال على نحو ما ، وأن وظيفة العقل الخاصة هي أن يحلل ما يقدم إليه ، وأن يكون أداة للخيال الذى يستخدم ما حلله العقل ليخلق ما هو منسجم ومتناسق . فالشعر عند شلى - على حد قوله - تعبير الخيال ، لأن الشعر يوحد بين الأشياء المتباينة وينسجها بدلاً من أن يفصل بينها بالتحليل . وهو بهذا يرى أن الخيال هو أعلى ملكات الإنسانية مرتبةً ، ووظيفته أن يخلق أشكالاً تكشف عن الحقيقة الأزلية .

لقد اتفق شعراء الرومانسية الإنجليز العظام على أن واجبه كـشعراء هو أن يستخدموا الخيال ليجدوا ذلك النظام التامسمى الأزلى (Transcendental order) الذى يفسر العالم المرنى . ويفسر لماذا تطرب قلوبنا عند تأمل الجبال ، ويفسر أيضاً الحقيقة وهى أن أثر الجبال فينا يعود إلى تلك القوة التى تحرك هذا الكون ، والحقيقة الأزلية عندهم هى بالضرورة شىء روحى ، وهكذا ضربوا مثلاً مستقلاً لمعتقد هيجل ، إن الروح هى الحقيقة الوحيدة^(٢) . لقد كان شعراء الرومانسية الإنجليز ميتافيزيقيين (Metaphysicians) ، لما نادوا به من وحدة الوجود ولكن على خلاف الميتافيزيقيين المحترفين ، لأنهم وثقوا فى البصيرة وليس فى المنطق . لم يثقوا فى العقل التحليلى بل فى الروح الملهمه التى تعلو بطبيعتها فوق العقل والعواطف . وهم شعراء متدينون على طريقتهم بإحساسهم بقدسية الحقيقة الأزلية وبالخشوع الذى كان يتأهبهم فى حضرتها .

إن الحركة الرومانسية الإنجليزية كانت محاولة مذهلة لاكتشاف عالم الروح عن طريق الروح المفردة ، ومظهراً خاصاً لذلك المعتقد الذى نادى به فلاسفة العصر وساسته من أن قيمة الفرد فى أنه فرد . إن هذه الرحلة إلى عالم المجهول التى قاموا بها فى إخلاص وإيمان كانت أبعد ما تكون عن كونها انقياساً ذاتياً . لقد كان كل منهم على يقين من قدرته على اكتشاف شىء هام يصل إليه عن طريق الشعر . لقد أيقظوا خيال الإنسانية للحقيقة الكامنة وراء الأشياء المألوفة .

(١) لويس عوض : بروميبوس طليقاً سنة ١٩٤٧ ص ١٢٤ .

Nothing is real but spirit.

(٢)

الشعر الغنائى :

تعتبر القصيدة الغنائية أعظم إنجازات الحركة الرومانسية في الأدب بعد القرن السادس عشر. فالقصائد الغنائية التي كتبها شعراء الرومانسية تتميز بجرية التعبير ومرونته ، وعنف الإحساس بدرجة يصعب وجود مثيل لها في الحركات الأدبية الأخرى . وقد جاءت قصائدهم الغنائية فردية في طابعها الأساسي ولذلك تتطلب تحليلاً فردياً . لقد كانت هناك قطعاً عوامل محددة في القيمة الجمالية عند شعراء الرومانسية شجعت على تطور القصيدة الغنائية . ولعل أهم هذه العوامل هو المفهوم الجديد للخيال بأنه قوة خلاقة لها قدرة على تغيير صيغة الأشياء . قدرة جوهرية لعملية الخلق الفني . والقصيدة الغنائية هي أنسب المجالات الفنية لإظهار أثر الخيال عند الشاعر . لم يعد العالم المرئي يوصف بعين الجسد (Corporeal eye) ولكن - على حد قول بليك - بعين بصيرة الشاعر ، لقد اعتمد الرومانسيون على بصيرتهم الرؤيوية في تعاملهم مع الطبيعة المريئة . ولكن هذا لايعنى أن شعراء الرومانسية كانوا فاقدي الصلة بعالم الواقع ، إذ يندر أن نجد شعراء ممن تدوقوا جمال العالم الطبيعي المرئي مثلاً فعل وردزورث وكيثس ، لعل أميز ما يميز شعراء الرومانسية الإنجليز هو إحساسهم بجمال الطبيعة المريئة ، وإحساسهم في نفس الوقت بوجود العالم المثالي في قلب هذا العالم الواقعي . لقد أدركوا جميعاً أن هذا العالم المرئي هو الطريق الوحيد إلى عالم المثالية والخلد . وكان نتيجة ذلك أن افتنوا بالجمال المرئي والجمال الكامن في هذا الجمال المرئي . ولعل أبسط مقارنة بين قصائد الخريف الغنائية عند كيثس (Ode to Autumn) وشلي (Autumn) ولامارتين (l'Automne) تدلنا على مصدر ذلك الإحساس الداخلي بما يرمز إليه الخريف عند كل منهم ، وهذه هو جوهر الرومانسية . لقد عالج الخريف كثيرٌ من الشعراء السابقين في إنجلترا وأوروبا ولكنهم ركزوا على مظاهره الخارجية . ونجد أن هذا الاتزان بين عالم الحقيقة المرئي وعالم الحقيقة الرؤيوى يختلف من شاعر إلى شاعر . فبينما توفر عند وردز ورث عنصر الملاحظة الواقعية توفرت عند كوليردج أولية الملاحظة الخيالية المتجلية في «كبلاخان» و«كريستابل» و«الملاح الهرم» . وبغض النظر عن نوعية هذا الاتزان ، فقد كان هناك ذلك التوتر الأساسى بين عالم الواقع وعالم التسامى ، وهذا هو ما أعطى القصيدة الرومانسية الغنائية تلك الجاذبية السحرية التي انفردت بها .

وكان لإدراك الرومانسيين وجود عالم للمثالية في كل عنصر من عناصر الطبيعة أثر مباشر في فهم

الشعري ، لقد كانت إحدى المشاكل التي صادفتهم هي كيف يجعلون المثالي حقيقة في أعينهم ؟
 أي كيف يعبرون عن الشيء الداخلي التجريدي بواسطة أدوات خارجية ملموسة ؟ ولقد قدم
 أوجست شليجل الحل لهذه المشكلة عندما أكد أن عالم التسمي يمكن أن يصبح واضحاً في ذهن
 القارئ باستخدام الرمزية ، أي الصور الشعرية والرموز. إن الصور الرمزية
 (Symbolical Images) تلعب دوراً جوهرياً في الشعر الرومانسي كالأدوات المثالية الخارجية
 لإدراك الشاعر الداخلي الرؤيوي أو كما وصفها كوليرج بأنها : « مخارج للمخيلة الحية » .
 (The living educts of the imagination) ولذا نستطيع أن نؤكد أن وظيفة الصور البلاغية
 قد تغيرت تغيراً جذرياً في شعر القرن الثامن عشر. فقد كانت مكانتها في أنها صنعة زخرفية فاعدت
 في القصيدة الرومانسية إلى مكانتها الجوهرية في الشعر حاملة فاعلية المعنى (Operative car-
 rier of meaning) ولذا فإن الرومانسيين يستخدمون بصورة دائمة الصور الرمزية التي تتراوح
 بين الصور الشائعة الشفافة للقيثارة (Harp) كرمز للخلق الشعري عند كوليرج وللنسيم العليل عند
 شلي ، وعند كوليرج ووردزورث وبيرون كرمز للنشاط الروحي . ويتركزهم على الصورة الرمزية
 ابتدع الرومانسيون أسس الشعر الغنائي الحديث بما فيه من إحياء ورمزية ، وأنتجوا في ذلك المجال
 نماذج رائعة .

وبغض النظر عن المفهوم الجديد لطبيعة الخيال ودوره ، كان هناك عنصران آخران قادا إلى
 ازدهار القصيدة الغنائية الرومانسية . وقد بدءا في فترة ما قبل الرومانسية (عبادة العاطفة والبحث
 عما هو طبيعي) : The cult of feeling and the quest for the natural واكتسبت هاتان
 الخاصيتان معنى خاصاً في القصيدة الغنائية في الشعر الرومانسي . فترى الرومانسيين يؤكدون على
 أهمية الإحساس الخاص الفردي . ولنا في تعريف وردزورث الشعر بأنه « تعبير عن تلقائي
 لمشاعر قوية » في مقدمته لقصائده (Lyrical Ballads) دليل على ذلك ، ونجلى ذلك في إحساس
 كيتس الفائق بالجمال ، وإحساس وردزورث بالعالم الخارجي ، ونجد هذه الصفة على أوضح
 ما تكون في فرنسا حيث كُبحت العاطفة الخاصة لفترة طويلة بقيود الكلاسيكية العامة . ولذا جاء
 تأكيد الرومانسية الفرنسية على الذاتية رد فعل للمعتقد القديم . وفي ألمانيا سميت حركتهم بالعاصفة
 والاندفاع ولنا في هذه التسمية دليل آخر .

ولقد كان البحث عن كل ما هو طبيعي عاملاً هاماً في إعطاء القصيدة الغنائية الرومانسية

شكلها . وأثر ذلك في مواضيع هذه القصائد ولغتها . نرى وردزورث يؤكد في مقدمته على اختيار أحداث ومواقف من الحياة العامة ويتناولها بلغة الناس العاديين . وكان هناك اتفاق بين شعراء الرومانسية الإنجليز على مسألة لغة الناس هذه ، أى الحاجة إلى استخدام لغة الناس المألوفة بدلاً من اللغة الشعرية الخاصة النمطة : (Stylized, peculiar poetic diction) .

إن قوة الشعر الغنالى الرومانسى تكمن فى الجمع بين البساطة فيما يتعلق بالموضوع واللغة وبين الصور البلاغية الإيحائية (Suggestive Imagery) وقد اتخذ الألمان المتأخرون (High Romantics) من الأغاني الشعبية نماذج بنوا على أساسها شعرهم الجديد الذى أرادوه شعراً قومياً لهم .

الرومانسية العربية في مصر

إذا كانت البلاد الأوربية تختلف فيما بينها في تحديد مفهوم الرومانسية وترى أن لكل بلد حسب ظروفه ومراحل تطور الشعر فيه مفهوماً خاصاً للرومانسية . فإن هذا الاختلاف يشتد عند ما نتعرض لتحديد مفهوم الرومانسية العربية .

بل إننا نتساءل هل حقاً يمكن أن نسمى حركتي التطوير الضخمتين : مدرسة الديوان ، وجاعة أبولو ، حركة رومانسية شاملة طورت الشعر العربي هذا التطور الضخم الذي بدأ قبل الحرب العالمية الأولى وامتد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية ؟ بادئ ذي بدء لا نكاد نجد أحداً من شعراء هذه الفترة الكبار وصف نفسه بأنه شاعر رومانسي . بل إن المصطلح نفسه عندما يرد في الأبحاث النقدية العلمية - ولعلها وحدها التي تتعرض لذكره - فإنه يرد إما للتعريف بالحركة فيفرق الدارس في النقل والاقتراس وربما الإفادة من هذا الكم الضخم الذي كتب عن الرومانسية في الغرب ، والذي لم يحظ بمثله أى مصطلح أدبي آخر بسبب كثرة الاختلاف حوله ، لأنه ما يزال مفهوماً غير محدد ، وإما يرد وقد فرض الدارس أننا مقتنعون سلفاً بوجود هذه الحركة كحركة في أدبنا ، فيتعرض للمجموعتين « الديوان » و « أبولو » تعرضاً عاماً تتردد فيه كلمة الرومانسية ليستقل بكل ثقله لدراسة الشعراء ، شاعراً شاعراً . ولعل هذا في ذاته أسلوب مقبول إذا سلمنا بما يقوله الناقد « هنري رماك » (Henry H. Remak) في كتابه عن « الأدب المقارن » من أن طائفة كبيرة من النقاد تزعم أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد ما هناك من شعراء ، وإن الفروق بين رومانسية بلد ورومانسية بلد آخر تغطي على أوجه الشبه .

والواقع أن الفروق بين حركتي التجديد في أدبنا وبين الحركة الرومانسية الغربية ككل فروق ضخمة ، ولكن أوجه الشبه أيضاً كثيرة وهو ما نحاول تلمسه في هذه المقدمة القصيرة . ولعل أهم فرق بيننا وبينهم يتجلى في موضوع التراث وموقف الرومانسية منه . فعتدهم « دكت الرومانسية قلاع الكلاسية » كما يقولون فأنهى عصرها . أما عندنا فما زال الشعر العمودي أو التراثي يعيش قويا معافى ، بقوافيه المكررة وعروضه الثابت ، بل بصوره وأخيلته وأحياناً بمعانيه . ومعنى

أنه يعيش أنه ما يزال يؤلف ويتذوق ويؤثر في المجتمع . لقد نادت حركة التجديد الأولى وحركة شعراء أبولو كلتاهما بعظمة الشعر الجاهلي القديم وأنه إلى اليوم مثال يحتذى بل إن « محمد مندور » يجعله على قمة أفضل الشعر العالمي صدق عاطفة وجمال صورة ومسحر موسيقى . بل إنه يعيب على شعراء مدرسة الديوان أنهم اقتصروا على الاطلاع على الشعر العباسي ولم يرجعوا إلى الشعر الجاهلي الأقدم وهو الذي قلده العباسيون ، وبذلك أيضاً قال شاعر هذه المدرسة نفسها « عبد الرحمن شكرى » : « وإذا نظرت في الشعر العربي وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتوا بعدهم » . ولذلك عندما اتجهت حركة التجديد الأولى فسمت شعرها « الشعر الجديد » والشعر السابق عليها « الشعر البالي » لم ينصب هذا الوصف إلا على شعر شعراء الإحياء وشعر شوقي وحافظ أساساً . أما الشعر الكلاسي القديم فلم يهاجم . وعندما أنكر قوم في حماسة دعوتهم على شعرائنا العظام تقليد الشعر القديم نادوا بأنهم يصفون مالا يحدون في حياتهم ، وكان أجدادنا يصفون ما هو موجود عندهم ، فما معنى التعلق بوصف ناقة ونحن نركب سيارة وقطاراً ؟ أى أنهم هاجموا التقليد في مفردات الصورة ولم يهاجموا الأسلوب كله ولا موقف الشاعر من واقعه . يقول نجيب هاشم في مجلة المقتطف سنة ١٩٠٢ في مجال المقارنة بين ما وصل إليه شعرا والشعر الغربي :

« شعراؤنا يصفون أماكن لم يروها .. ما أنخلق الشاعر الشامي أن يسدل حجب النسيان على وجرة » و « العذيب » وعنده عيون لبنان ويتابعه الشهيرة « (١) » .

إن الهجوم كله كان على الشعر السابق عليهم مباشرة لا على الشعر القديم وهم في ذلك يشبهون نوعاً من شعراء الرومانسية الإنجليزية .

ونأتى إلى موضوع اللغة (الذى يحتاج بلا جدال إلى دراسة خاصة) لنقرر دون تعمق في الموضوع أن لغة الشعراء المجددين ، وحتى لغة شعراء أبولو أو صياغتهم ، في صورها أو مفرداتها جذريا عن لغة الجاهليين أو صياغتهم . وكان إلى جانب المجددين (الذين لم يوجد بينهم مسرف في التجديد) من يقف كالشرطي يحمى اللغة ويدافع عن بقائها على ما هي عليه . إنها لغة الوجدى . لغة القرآن الكريم ، الذى هو معجزة في فنية التعبير . وسواء أقدم الشاعر القرآن الكريم بتعابير أم

كان له دين آخر ، فهو يسمع القرآن الكريم كل يوم حوله . لا مناص إذن من التجديد في احتياط وبقدر ، ولكنه مقدار يسمح بالكثير من الأخذ والإفادة من الشعر الغربي . يقول الراقعي في كتابه « تحت راية القرآن » مفسراً للمعركة بين القديم والجديد « العلة الحقيقية لا ترجع إلى مذهب قديم أو جديد ، بل إلى ضعف في لغة وقوة في أخرى . إن صاحب المذهب الجديد أخذ بالحزم في واحدة ، وبالتضييع في الثانية ، وأكثر من الإقبال على شيء دون آخر فتعلق به ، وحسنت نيته فيه ، واستمكنت فصارت إلى نوع من العصبية إلى الأدب الأجنبي وأهله »^(١) .

بل إن الذين تصدوا لرد تيار التأثير بالغرب خوفاً على اللغة وقفوا أمام تيار ترجمة الشعر الغربي يندودون عن الشعر العربي حتى لا تفسد لغته من الشعر المترجم كما سئى عندما تعرض لصعوبة تقبل فكرة الترجمة للشعر الغربي مما أخر صلورها زمنياً طويلاً . ولذلك نجد أن شعراء التجديد يركزون على حالة الشعر قبل عصرهم وإيانه باحثين عن كل مافيه من عيوب ليفضحوا شعراءه .

ولكن هذا الشعر التراثي يمتاز بغنائية فريدة خصبة استطاعت بما لها من خصائص متشابهة مع الرومانسية أن تستوعب عناصر الرومانسية الوافدة وأن تستفيد من شعر الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين لتطور الشعر العربي دون المساس بكل ما هو جوهري فيه . ولما زحف التغيير نحو نبذ البحور العروضية لم يستطع أن يغير التفعيلة ، ولكن لما زحف التغيير نحو نبذ القافية استطاع ذلك لأن القدامى كانوا قبل ذلك قد نوعوا في الموشحات وغيرها ، وما أباحه القدامى مقبول .

وإذا تأملنا حركة التجديد من حيث تاريخها وإنجازاتها نقف أمام هذه الظاهرة التي تؤيد كلامنا . فقد عزم العقاد والمازني بعد أن بشرا طويلاً بشعر جديد مثل شعر عبد الرحمن شكري (قبل أن يفصل عنها) على إصدار كتاب « الديوان » الذي سُمِّيَ به المدرسة (وهي لم تُسم نفسها إلا مدرسة الشعر الجديد) عزمًا على تأليف عشرة أجزاء . ولم يصدر منها إلا جزآن أعيد طبعهما خلال شهرين . وهذا حدث نادر آنذاك في شأن ذبوع الكتاب . وإذا بحثنا عن السبب ، ولم يحاول الدارسون قبلنا بحث هذا ، فإننا نرجح أن ما خططاه للكتاب كان حتمًا سيؤدي إلى التوقف . فقد خططوا أن يبدأ بتحطيم الأصنام (شوق وحافظ) ثم يضعوا القواعد التي « ستكون كالسبار » و « كالميزان لأقدارها » على حد تعبيرهما أي ما سيوزن به الشعر الجديد . ولكن تحطيم

(١) تحت راية القرآن ص ١٠ .

الأصنام (أى ذك قلاع الكلاسية) لم يكن أمراً سهلاً فى ظل توقيرنا للشعر القديم . يضاف إلى ذلك طبعاً أن شعراء الديوان الثلاثة لم يكن فيهم من يرقى إلى شوقى فى شاعريته . كان تحطيم الأصنام شاقاً بل مستحيلاً لذلك سرعان ما أحسا الفشل وسرعان ما توقف الاستمرار فى تنفيذ خطة كتاب الديوان ، وإن كان كل منها لم يتوقف فى شعره ونقده عن الهجوم على « الشعر البالى » كما كانوا يسمون شعر الجيل الذى سبقهم .

لذلك فما زلنا إلى اليوم نلمس تعاليم هذه المدرسة وهى فى شكل لمع من هنا وهناك لا تكون لها نظرية بمعنى كلمة نظرية . وإذا كان القدر لم يمهل « شلى » لتكون له نظرية متكاملة فقد مات فى فجر شبابه ، فإن التراث وعبقريته شوق خاصة لم تمكننا مدرسة التجديد من وضع نظرية لها . وفى هذا لا تشبه حركة التجديد عندنا شلى فحسب ولكنها تشبه الرومانسية الإنجليزية ككل ؛ لأنها لم تضع لنفسها قواعد أو قوانين . يقول الناقد المعروف « باورا » (Bowra) فى مقدمة كتابه عن « تراث الرمزية » : « عادة الشاعر الإنجليزي ألا يشغل نفسه بالنظريات فاهتمامهم قليل « بالتقنية » وهم يميلون إلى ترك الشاعر لربات الشعر »^(١) أى للوحى والإلهام . ويعطى ذلك بعض النقاد بأن الفرنسيين كانت عندهم قضية الحرية بعد نكسة ثورة ١٤ يوليو ، والألمان كانت عندهم قضية هـى إيجاد أدب قومى لهم يجمع أجزاء ألمانيا التى نصحجت سياسياً وتريد أن تتوحد قومياً ، وأما الإنجليز فلم تكن هناك قضية تشغلهم ليقنوا للشعر ويخططوا لحركته ليخدم هذه القضية . فإذا تأملنا هذا القول فإننا نرى أنه كان يجب أن تكون مدرسة التجديد واعية بالقضية المصرية ، قضية انتكاس ثورة عرابى ويأس مصطفى كامل من فرنسا وفشل ثورة ١٩١٩ وجثوم جيش الاحتلال ؛ أى قضية الحرية والتحرر من الظلم والطغيان والفساد . ولكن طبيعة الاستعمار أنه يعمل دائماً على محاربة الوعى بقضية الحرية والتحرر . وطبيعة الشعر العربى التجريدى تهتم بجوهر الحرية لا حركة مصر . إن الرومانسية الغربية لم تنتقل لشعرائنا أساساً عبر الكتب النقدية ، وإنما كان انتقالها عبر الشعر المترجم وعبر الاتصال بشعر الشعراء ، أكثر من الاتصال بنقدهم . ولما كان شعراء الرومانسية الإنجليزية خاصة يضمنون شعرهم كل ما ينجيل إليهم أنه ينبئ عن رأيهم فى الشعر ، وظيفته وأداته . فإن شاعرنا شلى ، وأكثر شعره تمجيد لدور الشعر وملكة الخيال التى هى محرك الشعر ومادته ، كان

له نصيب وافر في آراء مدرسة الديوان خاصة ، سواء نسبوا - وقلما ينسبون هذه الآراء له - أم لم ينسبوا إليه .

ونحن إذا أردنا أن نبحث عن تصورات الشعراء للحركة الرومانسية فلا بد لنا من الاتجاه إلى شعرهم ومقدمات دواوينهم وخاصة عبد الرحمن شكري . فقد حملت مقدماته من تعاليم مدرسة الديوان ما قصر عنها كتابها الأساسي « الديوان » وخاصة مقدمة الجزأين الثالث والخامس . كما حملت مقدمة الجزء الثاني آراء العقاد الذي قدمه بها .

إن أثر الرومانسية الإنجليزية من ناحية النقد كان أبلغ وأعمق من أثر الرومانسية الفرنسية التي شغل بشعرها وشعرائها هواة من الشعراء لإدارسون أو باحثون . وعندما سئل أقطاب المدرسة الجديدة عن يعجبون بهم أو تأثروا بهم من شعراء الغرب كان نصيب شعراء الإنجليز أكبر . لما سئل المازني عن الكتب التي أفادته قال « هما كتابان وجهها نفسى هذا التوجيه « ديوان شلى الشاعر الإنجليزي وديوان الشريف الرضى »^(١) . والشاعر عبد الرحمن شكري يقرر أن أثر بيرون وشلى قد بقى معه^(٢) وعندما سئل العقاد من خير ما يترجم من الكتب ذكر كتاب ولیم هازلت^(٣) . ويقول العقاد في وصف هذه المدرسة مدرسة الديوان « أما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لاشبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين أواخر القرن الغابر . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذى هداها إلى معاني الشعر .. » ثم يردف ذلك بقوله « والواقع أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه ومهتدية على ضيائه »^(٤) ولانناقش رأى العقاد في موضوع هازلت ولا في دليل دفاعه عن أصالة مدرسة الديوان بأنها بشرت بالشعر الجديد بعد انحسار موجة الشعر الإنجليزي الرومانسى الذى استفادت منه واهتدت على ضيائه . فالتأثر بمدرسة

(١) مجلة الهلال يناير سنة ١٩٢٧ ص ٢٧٦ - ص ٢٧٧ .

(٢) المقتطف يوليو ١٧٤ وأغسطس سنة ١٩٣٩ ص ٢٩٣ .

(٣) اليوميات ص ٣٧٦ طبعة دار المعارف سنة ١٩٦٤

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماضى النهضة المصرية سنة ١٩٦٥ ص ١٥١

بعد زوالها جاثراً في نفس بلدها فكيف يبلى آخر. ويطول بنا المقام لو ذكرنا الشعراء ، أمثال زهرا ، أبو شادي وغيره ، ومن كانوا يفضلون من الشعراء الإنجليز ، ولكن الهام أن هذه المدرسة فعلاً تأثرت بالأدب الإنجليزي والشعر منه خاصة .

ونحن نقف عند هذه المدرسة ، لأنها رغم أنها تفككت فهي المجموعة الوحيدة من الشعراء الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم مدرسة نقدية أو حركة أو حتى تيار ، أما جماعة أبولو فقد كانت خليطاً غير متجانس ، عبت ولا شك من الشعر الإنجليزي المترجم كثيراً ؛ بل من الشعر الغربي بعامته ولكن مجلتها قصيرة العمر (٢٤ عدداً) قد جعلت لنفسها هدفاً ، هو تجميع الشعراء وإحياء تذوق الشعر لدى القراء بصرف النظر عن قومية الشعر أو عن مذهبه أو اتجاهه . لقد كان الهمشري يكتب مجذاً الرمزية مثلاً فيرد عليه شكرى معترضاً عليها ورافضاً لها في العدد التالي مباشرة . فلم يكن للمجلة موقف معين ، وإن تكن قد حققت هدفها من غير شك وأحيت الاهتمام بالشعر . وإذا كنا نلتبس عند شعرائها مذهباً رومانسياً فقد كان ذلك في صميم نسيج قصائدهم التي لم تتأثر بالمذهب في إنجلترا وخصائصه على شيعتها ، وإنما تأثرت أساساً بقصائد بعينها ؛ مثلاً تأثر على محمود طه الذي سنفرد لتأثره فصلاً في هذا البحث .

إن الرومانسية الإنجليزية كانت أساساً صيحة بورجوازية كما أسلفنا . ومن هنا نراها تلتقي في أهم خصائصها ، وهي تمجيد الذات والبحث على أن يكون الشعر ذاتياً دالاً على فردية الفرد وتفرد ، مع شعرا عربي الذي هو ذاتي أصلاً . ذلك أن مدرسة الإحياء أخذت في خضم غرقها في الأفكار أي (العقل دون العاطفة) تسرف في شعر تقريرى يكاد يضع لنفسه هدفاً هو تسجيل الواقع وتأريخه .

يقول العقاد عن شعراء « الشعر البالي » « ولا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه . ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جيتي » مثلاً ما عثروا فيه على بيت وصف الزلازل السياسية التي حاقت بألمانيا في عصره . » (١) .

فهو بذلك يشر بالشعر الذي يتفصل عما حوله من أحداث ليعبر عن فردية الفرد ولا يكون كشعر المناسبات الذي طفحت به صفحات دواوين الشعراء الذين يهاجمونهم . والواقع أن هؤلاء

الشعراء في سبيل أن يربطوا شعرهم بالعصر الحديث ، لا العباسي القديم ، ظنوا أن الوقوف بالأحداث الجارية كفيلاً بأن يجعل شعرهم عصرياً . وهي خطوة ولا شك ، كما أن موقف العقاد خطوة بعدها ، نحو أن يكون الواقع من حول الشاعر وسيلة لا غاية : وسيلة لتحريك الخيال الذي يضم الإنسانية كلها ، وفي الوقت نفسه يتسامى من فوقها ليعبر عن أخص خصائص الحياة والإنسان .

وهنا نأتى إلى أهم ما تشابه فيه شعراؤنا مع الرومانسيين الإنجليز ، ولعل موضوع الخيال وعملية الإبداع هما أهم هذه القضايا .

أما الإبداع فله في الشعر القديم ميراث يصور الفطرة و « العفوية » في رواج فكرة « شياطين الشعر » . كما أن للإنجليز أيضاً في ثنايا التراث اليوناني القديم الذي ارتكزت عليه ثقافتهم محاور « أيون » لأفلاطون حيث يفصل فكرة اللاوعى عند الشاعر عندما يؤلف شعره ^(١) . وهذه الحالة اللاواعية قد حيرت شلى كما حيرت شاعرا شكري . يقول شكري « لا ينظم الشاعر إلا في نوبات انفعال عصبي ، وفي أثنائها تغلب أساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه ولكن تضارباً لا يزعج نبضه ظهور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه . ثم تندفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير عمد منه لبعضها دون بعضها . أما في غير هذه « النوبات » فالشعر الذي يصنعه فاطر العاطفة قليل الطلاوة والتأثير » ^(٢) .

فإذا رجعنا إلى وصف شلى لعملية الإبداع - وهو قد تأثر في تفصيلاتها بأفلاطون ، ذلك أن الفكرة المجردة سابقة على كل هؤلاء غائمة في التراث الشعبي الموهل في القدم - نجد أن التشابه واضح ، لولا أن هناك فرقاً ، لا يأتى من نوع العملية وإنما من تقويم نتيجتها . فهي عند شكري وشعراء مدرسته وكل من أتى بعدها تكفى بتشخيص العملية ولكن شلى يضيف أن هذا الشعر لا يكون إلا طيفاً ناقصاً لا يستوعب الحقيقة ، هو تسجيل لمضات خافتة خاطفة من الحقيقة ، حقيقة الكون والإنسان والله والحياة ..

يرى شلى إذن أن لحظة كتابة الشعر هي لحظة بدء تضاؤل قوة الوحي ، وهذا يفسر قوله بأن

(١) الرسالة قصيرة مترجمة إلى العربية ترجمتها سهر القلأوى وصقر خفاجة ونشرتها كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦

مكنة الهبة .

(٢) مقدمة الجزء الثالث من ديوان شكري سنة ١٩٦٠ ص ٢١٠ .

أعجده شعر كتب في العالم ما هو إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلي لحظة هبوط الوحي . وهو لذلك يتأشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا ما إذا كانوا مخطئين في تأكيدهم أن أروع شعر هو نتاج المعاناة والمدراسة (Labour and study) وهو يرى أعظم ما يفعله الشاعر هو أن يستغل فترات توهج الوحي ليربط بين أجزاء قصيدته . وهو يسخر من أولئك الذين يدعون أن هناك ستاً وخمسين قراءة للسطر الأول من « أورلاندو مجنوناً » (Orlando Furioso) . أما شعراؤنا فإنه من الصعب أن تدحض حاسهم العاطفي للعفوية إلا من خلال شعرهم . فوثائق الشاعر أى مسودات قصائده من المتعذر أن نصل إلى شيء منها ، وإذا عثرنا بالجهد الشاق فإنه لا يكتفى لإقامة دراسة كهذه عليه . ونترك عملية الإبداع على خطرها لننتقل إلى موضوع الخيال الذى ميز بالفعل مدرسة الرومانسيين بجعلها فى إنجلترا ، كما ميز شعراء التجديد عندنا بجعلهم ، والحديث عن الخيال يمكن أن نغرق فى بحره ، ولكننا نكتفى بالإشارات الأساسية . وأولها أن التبشير بالخيال فى الشعر وهو العمود الفقري لدعوة مدرسة الديوان جاء لنبذ شعر العقل التقريرى ، والخض على الاتجاه نحو الوجدان والعاطفة للتعبير عما فى النفس - لا عما فى الواقع . وكان هذا سابقاً على المدرسة فى شكل غامض عام . يقول البارودى فى مقدمة ديوانه « الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فتفيض بالألوان نوراً يتصل خيطه بأسئلة اللسان فينبعث بالألوان الحكمة وينيلج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك » (١)

وقد وقف العقاد أمام موضوع الخيال وقفات من الناحية الشعرية ولكنه (وكان الموضوع ماثراً فى فترة ما) وقف أمام التفرقة بين الساميين والآريين فى موضوع الخيال للرد على بعض المستشرقين الذين كانوا يعللون غياب أشكال من الأدب ، كالمسرح والرواية ، فى الأدب العربى أو السامى عامة بأن الساميين واقعيون حسيون ولا يمتازون بالخيال . وفى مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى التى كتبها العقاد وأعطاه عنوان « الشعر ومزاياه » (٢) يقف عند هذا الموضوع فى إطالة نسبية ويعزو قوة الخيال عند الآريين إلا أن طبيعة بلادهم الفخمة الرهيبة وحيواناتها المخوفة التى تثير فيهم الدعر « ومن عادة الدعر أن يثير الخيالات فى الذهن ويجسم له الوهم فيصيح شديداً التطور قوى

(١) مقدمة ديوان البارودى ص ٣

(٢) مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى ص ١٠٥ .

التشخيص لما هو مجرد من الشخوص والأشباح .

وقد اعترف العقاد بسبق شكرى فى مجال التفرقة بين الخيال والوهم^(١) وزعم خطأ أنه سبق فى ذلك حتى النقاد الإنجليز . والواقع أن شكرى يعطى موضوع الخيال مقامًا هامًا فى نقده . فى مقدمات دواوينه وخاصة الثالث والخامس حيث نجد فعلاً أهم مبادئ مدرسة الديوان نجد الكثير عما قاله فى الخيال مدحاً وإعلاءً لشأنه فى الشعر والحياة ، صحيح أنه لا يجعله أساس الفضائل كلها وسبيل الوصول الأوحى إلى الحقيقة أو إلى إرساء قواعد الحب والعدل والحرية فى هذا العالم كما يفعل شلى ولكنه مع ذلك يجعل له فضلاً كبيراً جداً .

ولكننا نلاحظ فوق اختلاط معنى الخيال عند شكرى أنه مضطرب تحت ضغط التراث والقيم السائدة وربما طبيعة الشعر على مر ستة عشر قرناً أن يمزج هذا الخيال بالعقل والحقيقة الواقعية . يقول فى معرض الحديث عن فساد ذوق القراء « وقد فسد ذوق القراء حتى أنهم إذا رأوا خيالاً يفسر حقيقة لم تملكهم هزة الطرب التى تنبهم عند قراءة الخيال الفاسد ، وإنما يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلاً . » ويستمر ليؤكد أن الشعر ليس كذباً وإنما هو منظار الحقائق^(٢) .

وفى هذه المقدمة التى هى وثيقة التجديد حقاً يقف شكرى عند موضوعات كثيرة وقفات ينقصها منطق الترتيب فوق أنها لا تكاد توفى الموضوع حقه . إن كل ما بشرت به مدرسة التجديد فى موضوع الخيال على كثرته يشار إليه هنا إشارات قد تكون مستعجلة ولكنها مشتمة^(٣) . ويرتبط موضوع الخيال عند هذه المدرسة بفكرة العاطفة والوجدان وقد اتخذوا لأنفسهم شعاراً أن « الشعر وجدان » كما قال شكرى :

ألا يا طائر الفردوس . إن الشعر وجدان

لذلك كان كلامهم عن العاطفة وصدقها أكثر كثيراً من كلامهم عن الخيال . ومن منطلق صدق العاطفة وعمقها تبرغ فكرة أن الشاعر لا يصور الماديات ولا المحسوسات ، وإنما الحواس

(١) مقدمة ديوان شكرى الجزء الثانى .

(٢) مقدمة ديوان شكرى الجزء الخامس ص ٣٦٢ .

(٣) انظر مقدمة كتاب « عبد الرحمن شكرى يوجرافيا ويوليو غرافيا سهر القلاوى نشر مركز الدراسات العربية بالجامعة

أصلاً وسيلة لتحريك الملكة الأسمى وهي الخيال . ومن دون صدق الوجدان - لا الخيال - لا يمكن أن نصل إلى أهم ما بشرّوا به وهو الوصول إلى وحدة القصيدة العربية . ذلك أن أبرز هجوم لهم على شوقي كان على تفرق أبياته مما يجعلها مجموعة أفكار أولع وليست قصيدة . فالتشبيه ليس مقصوراً لذاته وإنما هو لشرح عاطفة أو حالة نفسية . والشاعر لا يولع بالأعراض وإنما لابد أن يولع بالجواهر . يقول شكري « الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً لا ما كان لغزاً منطقيّاً أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش . فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وتجاريه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه . » ويقول « قد يغري العبقرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء فتقتصر أذهان العامة عن إدراكها » . وهذه الصلات المتينة هي التي توحد القصيدة ، فليست قيمة البيت في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل للقصيدة . . . وينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث إنها شيء فرد كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة . » ويقول « إن مثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة للقصيدة مثل النقاش (يريد الرسام) الذي يجعل نصيب أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً » .

وفي هجومهم على شعراء « الشعر البالي » يهزون بكثرة التشبيهات وتفننهم فيها التي يرسفونها رصفاً وليس المطلوب من الشاعر كما يقول العقاد أن يصف لى شيئاً وإنما المطلوب أن يصف لى رؤيته هو لهذا الشيء وإحساسه هو به ، لا شعر التشبيهات الزخرفية المتصنع وإنما شعر الذات والوجدان . إن وظيفة الشاعر كما يقول شكري في مقلمة الجزء الرابع من ديوانه هي الإيانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره . . إنها الكشف عن العالم وراء العالم المحسوس . (١)

وكانت لتضخم الشعور بالذات الذي يبرز عند هؤلاء الشعراء جميعاً وخاصة العقاد ، أسباب مشابهة لتلك التي وجدت عند الرومانسيين الإنجليز . فالأحوال المضطربة اقتصادياً وسياسياً وأقول سلطان طبقة وصعود أخرى كما حدث في إنجلترا لم يوجد ما يشابهه في مصر لسبب بسيط هو أن فجر زمان التصنيع لم يكن قد آذن ببزوغ بعد . ولكن الحال أدت في البلدين نفسياً إلى نوع من السخط على المجتمع والحاضر والسلطة وعلاقات الناس مما انعكس بعنف على اتهام الجمهور بفساد

الذوق والسطحية وغير ذلك . وقد أدى ذلك عند شعراء الجيل الثاني في إنجلترا إلى هروب الشعراء الثلاثة إلى خارج وطنهم وتأليفهم جزءاً هاماً من شعرهم ، ربما كان أفضله ، في إيطاليا أو غيرها من بلدان أوروبا . ولكن شعراءنا ظلوا حيث هم لم يسافر منهم إلا شكري إلى شيفيلد (بإنجلترا) شاباً دارساً وسرعان ما عاد ليظل في مصر إلى آخر حياته . كان هؤلاء الشباب كما يصفهم العقاد في تقديم الجزء الأول من ديوان المازني سنة ١٩١٣ « وإذا كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح إغلاقها فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المظل عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حيناً والتوجع أحياناً . وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مربى وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية » ^(١) وبعيد شكري مثل هذا القول . وكانت الحرب العالمية الأولى قد تركت بصماتها الياثسة التي يعود العقاد إلى وصف أثرها في الشباب وكذلك يفعل شكري في كتاب الاعترافات حيث يعدد لنا صفات الشباب المصري في زمانه فيبدوها بأنه عظيم الأمل عظيم اليأس وينبها بأنه لا يعرف أى أفكاره وعاداته خرافات مضرة وأياها حقائق نافعة .

هذا الجو الاجتماعي السائد انعكس عند هؤلاء الشعراء يأساً وحزناً وألماً . وهنا نجد أن موضوع الألم ، أو الألم العبقري - كما يسميه شكري - يأخذ مكانة خاصة في موضوعات شعر هذه المدرسة . ومن هنا عكف الشاعر على ذاته ينطق آلامها بأعذب الشعر حتى ألم الحب المهجور بدأ يتخذ ثوباً جديداً ، فهو ألم لزيد ، ألم في سبيل معبود أو رمز لمعبود . ويتدفق أثر الشعر الصوفي مع أثر الشعر الغربي الذي حمل معه من صفات الرومانسية الغربية ما سمي بعبادة المعشوقة ويصبغ الغزل الجديد بألوان جديدة هي مزيج متشابك من كل هذه المؤثرات . فنجد بدلا من آلام السهر والصبابة ما يحل المرأة رمزاً لفجر جديد ، أو قرينا للروح يبحث عنه الشاعر ليتكامل وجوده بعد أن انفصل عنه منذ زمان سحيق .

فإذا ما انتقلنا أخيراً إلى تأثير شعرائنا بموضوعات أذاعها الشعراء الرومانسيون الإنجليز أو ابتكروا لها صورا جديدة ، وإن تكن قديمة ، فإننا - إلى جانب ما ستقف به بما كان تأثيراً مباشراً بقصائد مترجمة بعينها عندما نعرض لترجماتها - لا بد أن نقف ببعضها الآخر في هذا الجزء من البحث .

إن نظرة إلى فهرست موضوعات دواوين هؤلاء الشعراء ومعهم شعراء « أبولو » كفيّلة بأشعارنا يبعد ما بين هذه الموضوعات وموضوعات الشعر القديم . لم يعد ديوان الشاعر يسمى بالأسماء القديمة ، وإنما أصبح يدلّ إن صدقاً أو تجاوزاً على بعض مراحل العمر ، مثل « وحى الأربعين » للعقاد . أو مجازاً على هذه المراحل مثل « ضوء الفجر » و « أناشيد الصبا » . وقد كان هذا عرفاً سائلاً عند بعض الشعراء الفرنسيين خاصة . كما أصبح العنوان نفسه يدلّ على معان لم يكن شعراء الجيل الماضي يقفون عندها طويلاً مثل « أغاني الكوخ » أو « الملاح الثالث » أو غير ذلك من موضوعات عند شعراء الجيل الثاني . كذلك لم نعد نجد الديوان مرتباً حسب الأغراض ملحقاً أو هجاءً ، أو وصفاً أو حسب تواريخ نظم القصائد أو حسب قوايلها . . . إلخ وإنما أصبح الديوان لا يخضع لأى تقسيم من هذا النوع أبداً . إنه ديوان شعر ولكل قصيدة شخصية مستقلة . وأكثر من هذا ومن مجرد الشكل نجد القصائد القصار تنتشر . فلم يعد الأمر يتحمل عشرات الأبيات بل مثاتها . ونظرة إلى ديوان شكرى مثلاً نجده مزدحماً بالعناوين وقلها نجد قصيدة تتعدى الثلاثين بيتاً . وأكثر المقطوعات قصيرة تصل إلى بضعة أبيات في أكثر الأحيان .

فإذا مضينا نحو الموضوعات وجدنا أمرين : عناوين تدلّ على التناقض بين شيئين ، أو صور غير مألوفة من قبل مثل « ضوء القمر على القبور » ، كما نجد موضوعات طريفة لم يطرقها الشعراء من قبل مثل « ضحكات الأطفال » ، وكذلك نلمح نوعاً من الإطالة في بعض الموضوعات مثل « مصرى عربى يخاطب أخاه القبطى » كما نلاحظ وفرة موضوعات وافدة مثل « أبولو » أو « العبد الرومانى إيكاروس » وغير ذلك مما يعد دليلاً على دخول الأساطير الإغريقية القديمة في الشعر العربى لأول مرة ، ومعروف أن اللجوء إلى الأساطير والرمز كان سمة بارزة للرومانسيين الإنجليز . فإذا دخلنا في الموضوعات رأينا مدى طغيان الموضوعات الجديدة مثل « الجمال والموت » أو « الحب والموت » أو « صوت الموتى » ولعل قصيدة شكرى « حلم بالبعث » ^(١) مثل قوى لتطور فكرة الموت والبعث التى تصل إلى حد يكاد يكون إنكاراً للبعث مما هو مخالف للعقيدة الإسلامية ، ولكن الشاعر يغلف فكرته تغليفاً شعرياً جميلاً فيبعد أى دليل أو شبه دليل على ذلك .

(١) ديوان شكرى ص ٢٤١ .

وبالمقارنة بين موضوعات شعر الرومانسيين العرب ، وخاصة شعراء المدرستين في مصر ، وموضوعات الشعر الغربي لا بد أن نلاحظ كيف أن هذه الموضوعات عند جيلنا الثاني أشد قرباً من موضوعات الجيل الأول بالنسبة للشعر الوافد . ويعود ذلك في نظرنا أساساً إلى انتشار القصائد المترجمة عن الشعر الغربي بعامة والإنجليزي بخاصة وبشكل ملحوظ في المجلات والكتب إلى جانب أن اللغة الإنجليزية ودراساتها ودراسة أدبها قد أخذت تتم المدارس في هذه الفترة في مختلف مراحلها ، وأن القائمين على تدريسها لفترة طويلة كانوا أساتذة إنجليز يعرفون أدبهم معرفة تخصص أو معرفة حب وإعجاب على أقل تقدير .

ولا نستطيع أن نختم هذا العرض السريع دون الوقوف عند التجديد الرومانسي في الشكل والأوزان خاصة . فنلاحظ أن رومانسيي إنجلترا لم يكونوا في حاجة إلى شعرينذ القافية أو يلترم بها فقد جاءوا بعد شكسبير الذي استعمل الشعر المرسل في أروع ما عرفه الأدب الإنجليزي وهو مسرحياته ، ولكنهم أعادوا تشكيل قالب العام وأجزائه الداخلية .

أما عندنا فقد كانت صخرة القديم شائعة عاتية . وبدأت محاولات الشعر المرسل قبل مدرسة التجديد ، ولكن على استحياء وجاءت المدرسة فكان لها الكثير من التجارب ولكننا يجب أن نلاحظ أن شعر الرومانسيين الإنجليزي في قصائدهم الغنائية القصيرة ، وهي أكثر ما أثر به شعراؤنا ، كانت تعتمد في موسيقاها وغنائها على القافية . أما شعرنا فلم يكن من السهل - بل حتى اليوم - أن ينبذ القافية كلية ، إنها تأتيه بحكم التراث طوعية ويراه في النماذج الوافدة قوية جذابة تقوم بدور أساسي في إحداث الأثر الشعري فكيف يتركها إلا بمقدار وتعويض في الموسيقى الداخلية للبيت كبير .

أما الوزن فالاختلاف بين التفعيلة العربية والتكسيرة (القدم ، "foot") الإنجليزية كبير لا مجال هنا للتفصيل فيه . كل ما يعيننا أننا في العربية مازلنا نحفظ بها سواء اطردت هي من أول القصيدة إلى آخرها أو تنوعت مع ما تنوع عادة معه البحور العروضية ، أو جعلها الشاعر تأتلف مع ما لم تأتلف معه في أوزان العروض .

وقالب الشعر نفسه ليس مجرد أوزان وقواف وإنما هو معمار في القصيدة ذاتها من الداخل ولا نجد تأثيراً في هذا الجانب في شعرنا بسبب طبيعة الشعر عندنا وعندهم . وإن بدأت تقنية المعمار تدخل شعرنا بعد الحرب العالمية الثانية في الشعر الحر .

ولا بد لنا من أن نشير إلى موضوع يبلو ثانوياً عند شلى بالذات ، وهو التبشير كما بشر بعض من سبقوه بأن تكون لغة الشعر هي لغة الإنسان العادى حتى يفهم الشعر ويتذوق ، ولا نقول إن هذا يقترب من مشكلة العامية والفصحى عندنا التى لم يكن مصادفة أن تور إبان ازدهار التأثير بالشعر الغربى فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن أى فترة انتعاش الترجمة . إن الألفاظ العامية عندنا لها مكانها فى الزجل والمواويل وغير ذلك من صنوف الشعر ولذلك لا نرى أنها ستدخل فى لغة الشعر وهى لم تدخل إلا على استحياء شديد فى بعض الشعر الحديث جداً . ومع ذلك فقد لانت اللغة وسُلسَتْ ويكفى أن نقارن من هذه الزاوية قصيدة لا أقول للبارودى أو شوقى وإنما لشكرى أول للعقاد مع قصيدة لعلى محمود طه أو محمود حسن إسماعيل لنرى الفرق الواضح من حيث السيولة بين شعر المدرستين الديوان وأبولو . ومع ذلك فقد كان لصيحة الرومانسيين فى الغرب ما قربها إلى نفوس شعراء مدرسة الديوان فنادوا بالبعد عن التفرع والزخرف وخاصة أنهم لاحظوا أن شعراء الشعر البالى كانوا يستعرضون معلوماتهم اللغوية أو قدراتهم المعجمية فى شعرهم ، ومع ذلك فشكرى نفسه منهم عند النقاد بأن إحساسه باللغة إحساس معجمى ، وهذا حق إلى حد بعيد .

إن اللفظة كما قالت مدرسة الديوان وسيلة التواصل بين وجدان الشاعر وقارئه ، ولكنهم لم ينظروا إلى اللفظ على أنه مجرد دلالة ولكن على أنه رمز ، ذلك أن الدلالة المعجمية مازالت فى لغتنا ذات مقام شبه مقدس بينما دلالة الكلمة عندهم تخضع لعوامل التطور فى حرية لا تحد ولا يعصمها إلا خطر الوقوع فى مجالات عدم الفهم أصلاً ؛ ولها بعد ذلك أن تنطلق إلى دلالات تتداعى من الدلالة المعجمية كيف شاعت .

وفى هذا الصدد نجد بعض التعبيرات الوافدة تدخل بوفرة عند بعض شعرائنا مثل « الموسيقى الخرساء » و « تدفق الدم فى عروق الليل » التى استعملها على محمود طه بعقريّة فذة ومع ذلك لم تعجب ناقلها بشر بالعصرية وله فيها باع أى باع مثل طه حسين فعاب التشبيه فى كتابه حديث الأربعاء ، إن الكلمات هنا انطلقت إلى دلالات جديدة بفضل الإضافة أو طريقة الاستعمال ، وهو ما فطن إليه شعراء الرومانسية عندنا فأخذوا يفتنون ، فى غير قليل من النجاح ، فى هذا المضمار ، ولما قرأوا الشعر الرمزي ازداد هذا التيار وتعدى مجرد تشخيص الطبيعة وبث الحياة فيها إلى انسياب

المدرجات الحسية بعضها إلى بعض بصرف النظر عن الحاسة المتلقية فنرى القمر الأخضر مثلاً والصوت المتوحش إلى جانب القمر العاشق والسحابة الخائفة .

إن دراسة هذه التراكيب والتعابير مغرية جداً لما فيها من قدرة على تفتيح إدراكنا للشعر على آفاق جديدة . لذلك نرى أننا نعلمها لو تعرضنا لها هنا في اختصار شديد كما تقضى متطلبات البحث .

وأخيراً لا بد أن نذكر أن الشق الأول من المقارنة في موضوعنا هو شلى والشق الثاني هو أدبنا العربي من حيث صلته بشلى . لذلك نؤثر أن نتقل إلى التعرف على شلى الإنسان والشاعر .

البَابُ الثَّانِي

شِلي

(١) حياته :

كان شلي من أقطاب الجيل الثاني من الرومانسيين الإنجليز ويمثل هو وزميله الشاعران بيرون وكيثس ظاهرة فريدة في الشعر الإنجليزي . فلقد ولد الثلاثة في سنوات متقاربة (بيرون سنة ١٧٨٨ ، كيثس سنة ١٧٩٥ ، شلي سنة ١٧٩٢) كما ماتوا جميعاً في سنوات متقاربة (كيثس سنة ١٨٢١ ، شلي سنة ١٨٢٢ ، بيرون ١٨٢٤) وينظر إلى هذه التواريخ نجد أن فترة عطاء هؤلاء الشعراء الثلاثة لا تتجاوز خمسة عشر عاماً على الأكثر ، أبدعوا فيها هذا الشعر الكثير الذي جاوز حدود إنجلترا إلى غيرها من بلاد أوروبا بل إلى الوطن العربي ، وانتشر حتى في أمريكا ، وربما كان في بعض البلاد سبباً في معرفة الشعر الإنجليزي كله . إن أكثر ما عرفناه من شعر غنائي إنجليزي هو شعر ألف في هذه الفترة الوجيزة من عمر الأدب الإنجليزي . كذلك نلاحظ أن جزءاً كبيراً منه ألف خارج إنجلترا فكل شاعر من الثلاثة ترك إنجلترا إلى إيطاليا أساساً ، وإلى سويسرا وإلى فرنسا أيضاً . وكلهم مات شاباً صغير السن في هذه الغربة : مات كيثس بمرض السل في روما ، ومات شلي غريقاً في شاطئ « لجهورن » بإيطاليا ، ومات بيرون في اليونان متطوعاً للحرب دفاعاً عن أرض « هوميروس » كما قرر ذلك بنفسه فكان ذلك سبباً في تضخم شهرته . لذلك عندما ننظر في حياة شلي في ضوء هذه الملاحظات العامة نستطيع أن نعرف كيف انصرف الشاعر كلية عن الحياة

من حوله إلا عما يساعده على تأليف الشعر . حتى في زواجه كان يرى أهم ميزة فيمن يحبها أن تفهمه ، وتقرأ معه وله ، ما يريد ، وتسلك في الحياة سلوكه من حيث رفضها لكل قيد حتى قيد العرف والتقاليد . ونحن مدينون كثيراً إلى زوجه « ماري » في نشر أعماله ومذكراته ومقالاته التي لم تنشر في حياته ، وكذلك رسائله الشخصية وأكثرها يتناول موضوعات عامة تعين كثيراً على فهم شعره والتعمق فيه ، بل إنها كانت تبدي ملاحظاتها على شعره .

هذه الحياة القصيرة المفعمة بالإنتاج التي عاشها شلي نظر إليها النقاد فيما بعد نظرة تختلف . وكانوا معذورين في هذه النظرة . فمنهم من ربط بينها وبين شعره وزعم أنه يعد في ذلك شخصية مزدوجة : شلي الملتزم بواقعه يتفاعل معه ، وشلي المزدري لكل ما حوله والسابع في ملكوت ما فوق الواقع كالصوفي ليس له إلا شطحاته ونفسه والآله ، إله الشعر ، الذي يعبد . هذه هي النظرة التي شاعت عند نقاد أواخر العصر الفيكتوري . فبروك (Stopford A. Brooke) في مقدمته للمقطعات المنفردة من شعر شلي (التي نشرت سنة ١٨٨٠) يزعم أن عالم إنتاج شلي عالمان عالم البشر وآمالهم وعلمه الخاص بقلبه . أي شلي الملتزم وشلي غير الملتزم ، وغير الملتزم هو شلي الحقيقي . ويزعم ماثيو أرنولد (Mathew Arnold) أن شلي الواقعي أي المرتبط بالعالم من حوله وبالواقع البشري « لا يفيد في شيء ولا يؤثر في شيء » ويرى مؤرخ النقد الإنجليزي « سيتسبري » (Saintsbury) أن بدع شلي السياسية والاجتماعية عرضية إلى حد ما . فإذا تحرر منها فهو يحافظ سام متصوف متحمس ، إن شلي الحقيقي هو شلي كى مجموعة بلجريف (Palgrave) اللخيرة الذهبية (The Golden Treasury) أي شلي الغنائي في الاثنتين والعشرين قصيدة التي تضمنتها هذه المجموعة ، وهي القصائد التي أثرت أكثر ما أثرت في شعرائنا العرب ، فهم لم يعرفوا شلي أساساً إلا من هذه المجموعة .

والتأمل لهذه النظرة لا يجد فيها ما يستدعي هذا الاختلاف . ذلك أن الواقع من حول شلي في غربته لم يكن شعب إنجلترا ولا قضاياء وإنما هو العالم ككل والإنسانية بمعناها الشامل الواسع . فواقعه في الحقيقة في تحول عنده إلى مثال فوق الواقع ، وإلى حقيقة الحياة وغاية الإنسان في أي زمان ومكان . كانت أحداث وطنه كأحداث حياته الخاصة تخلق من حوله الجو والحافز ، ولكن فكره وقلبه كانا دائماً فوق المادة والواقع . لذلك فإن أحداث حياته في الحقيقة ليست هي التي تعين على فهم شعره إلا من حيث أنها مجال الوحي وحركة الحافز . هذه الخصيصة في شعر شلي هي

التي فتحت له باب التأثير في شعرائنا : مثالية وصوفية وغنائية . فلتنظر إلى حياته من خلال هذه السمات التي ظهرت دامغة في شعره .

لقد قضى حياته يحارب القيود ويتزعج إلى الانطلاق والتحرر ويرسم عذابات الصراع ولكن - وهذا ما حببه إلى شعرائنا - كان دائماً مؤمناً بانتصار الإنسان متفائلاً بمستقبل الإنسانية .

ولد شلى في ٤ أغسطس سنة ١٧٩٢ في قصر أبيه السير « تيموثى » بقرية « فيلد بلاس » قرب مدينة « هور شار » في مقاطعة سكس . وكان أبوه ثرياً متغطرساً لآبائه إلا أن يزرع ضيعته ويسىء معاملة كل من اتصل به . أما والدته فقد كانت من أقرباء أبيه جميلة عطوفاً طيبة تهوى كتابة رسائل إلى أفراد أسرتها . منذ هذا المولد نلمح أشباح القيود والحدود تلتف حول شلى . أصل نبيل فهو محافظ صارم في محافظته ، أب ثرى قاسى يسىء إلى كل من اتصل به حتى ابنه حرصاً على المال وعلى أن يسند به اللقب النبيل . وكان لشلى أخ واحد وخمس أخوات ، فغلب على البيت جو الإذعان والخضوع لهذا الأب القاسى ، وفي الوقت نفسه دفع شلى إلى أن يتلمس الحنان عند أخواته ، فازداد رهاقة حس وانغمس في هذا الجو النسوى بكل ما كان يحفل به من قصص خيالى ومغامرات تفرج عن للكبت برواية مغامرات الخوارق ، الجن والعالقة وغير ذلك من أبطال وهميين يتحدثون الواقع . ومع هؤلاء الأخوات بدأت ملكاته تتفتح وهو صغير جداً فقد نشر في سنة ١٨١٠ ، وهو في الثامنة عشرة من عمره ديواناً من شعره وشعر أخته اليزابيث ، بعنوان « الشعر الأصيل بقلم فيكتور وكازير » ، وهو ديوان قيمته التاريخية في حياة شلى هى كل ما له من قيمة . والتحق شلى في العاشرة من عمره بمدرسة أولية « سيون هاوس » في قرية برنتفورد . وفي هذه المدرسة أيضاً بدأت القيود تحكم حلقاتها من حوله . فقد كان معلّمه الذى تلقى عليه تعليمه الأولى قسيساً ، هو الدكتور « جرينلو » . أما زملاؤه فقد كانوا من أبناء التجار المحليين ، أى أبناء الطبقة الصاعدة بعد الإقطاعيين الذين استفادوا من الانقلاب الصناعى ليوسعوا دائرة تجارتهم ويزدادوا ثراء على حساب عمال المصانع وطبقة العاملين في مؤسسات الدولة الخدمية على اضطرابها وصعوبة تحللها من سيطرة الكنيسة التامة عليها . وفي الثانية عشرة من عمره سنة ١٨٠٤ نقل إلى مدرسة « ايتون » الخاصة بأولاد الطبقة الراقية والنبلاء ومن في مرتبتهم في ضواحي لندن . وكان الجو في هذه المدرسة خانقاً لكل حرية . فالتلاميذ - وخاصة الجدد - لا يخضعون لجلوس المدرسين وأكثرتهم من القسس المحافظين فحسب وإنما كانت تقاليد المدرسة تعطى التلاميذ القدامى سلطة

شلى في الأدب

على المستجدين إلى حد أن المستجد يؤدي خدمات للقديم وكأنما هو عبد أجير عنده . وهو أسلوب عملي ليعود الطالب المحافظة على التقاليد والرضوخ للسلطات الأعلى دائما .

ولم يرق لشلى هذا الجبر الصارم ولم ينسجم مع غلاظ القلوب من الطلاب ، فانطوى على نفسه حزينا ، وبدأ يحس أن التأليف والكتابة هما ملاذه من الظلم من حوله . فكتب رواية « زاستروترى » خيالية شاردة المتزع تستمد قيمتها من أنها تؤرخ للملكة الشاعر وترسم بداياتها ، لا من يراعها أوروغة أسلوبها وتركيبها . نشر هذه الرواية قبل أن يغادر إيتون التي مكث بها ست سنوات . كما نشر ديوان الشعر الذى شاركته فيه أخته اليزابيث . وبعد عام نشر رواية خيالية أخرى بعنوان « سينت أرفين » أو « مريد طائفة أتباع الصليب الوردى » المتصوفين سنة ١٨١١ . وهى بدورها خيالية غير واقعية . كل هذه المحاولات المبكرة شعراً ونثراً كانت تقوم على خيال جامع ووقائع غير معقولة بل مثيرة للرعب أيضاً . ويلاحظ أن الروايات التى ألقع نهائيا بعد ذلك بقليل عن تأليفها قد تداخلت فى قصائده الطوال التى تعد فى صراعاتها للتكررة ، ملاحم قصصية إلى حد بعيد . وفى أكتوبر سنة ١٨١٠ التحق بجامعة أكسفورد وكانت عالماً كنسياً محافظاً . ولكن الصبى كان قد نضج . وكان قد جرب التأليف وأحس فى نفسه نزوعاً نحو مثل وآفاق لا تساعد عليها هذه البيئات التى تقلب فيها . مدارس محافظة وبيت صارم التقاليد ، وهنا وهناك سلطة تمارس جبروتها وتتصافر لإخضاعه . ولم يطق أن يبقى فى أكسفورد أكثر من ستة شهور أقبل فيها على دراسة أفلاطون بشغف ، وقويت فى نفسه نزعات التحرر والانطلاق إلى آفاق أعلى وأرفع من الواقع ، لقد أصدر منشوراً هو وصديق له اسمه « توماس هوج » عنوانه « ضرورة الإلحاد » . فعقدت له ولصديقه محاكمة ماتزال وقائعها فى سجلات أكسفورد . وسؤالها لم يجيبا بلا أو بنعم فيما يتعلق بنسبة المنشور إليهما . ولكن قرار طردهما كان معداً من قبل وأبلغا فى نفس جلسة المحاكمة بطردهما من أكسفورد فخرجا معاً . وقد لاحقت شلى لعنة هذا المنشور طوال حياته ونسب إليه الإلحاد المبكر والمتعمد منذ هذه السن أى قبل العشرين من عمره إلى آخر عمره القصير الخاطف . وفى هذا المنشور يؤكد أنه لا العقل ولا التجربة وحدهما صالحان لإثبات وجود إله بل لا بد من أن يتجلى الإله تجلياً شخصياً فردياً للبشر حتى يثبت وجوده . وقد أرسل المنشور للقساوسة ودعاهم إلى مناقشته . وبهذا اختتم شلى التعليم المنظم فى حياته . يقول فى مقدمة مطولته « ثورة الإسلام » : « إن ظروف تعليمى العرضى كانت ملائمة لطموحى أن أتعلم علماً أفضل . لقد ألفت منذ صباى

الجبال والبحار والبحيرات وخلوة الغابات . لقد رأيت ثلوج الألب وقمم أعلى الجبال . زرت المدن المكتظة ، وشعرت بما يدفع البشر من عوارم العواطف والرغبات ورأيت المدن التي دمرتها الحروب ويؤس أهلها في العراء . وإلى جانب ذلك عرفت الكثير وبلا حساب من شعر أثينا وروما وإنجلترا ، ولأمس عقل عقولا عبقرية ونعمت بأرق الخيال الشعري فيما قرأت من شعر الشعراء . هكذا خرج شلي إلى خضم الحياة مطروداً من مدرسته ولم يجد ملاذاً من هذا الضغط العائلي والمدرسي إلا عند صديقة لآخواته « هاريت ويستبروك » . وكان عمرها ست عشرة سنة ، وقد فتنت به لجمال شكله ولانسجام روحه الشاردة مع مظهره الخالم الشارد . كما كانت قد قرأت له شعراً وأعجبت به . ولما لم يوافق أهله أو أهلها على زواجها قرأ معا إلى اسكتلندا وقطع صلته بأسرته . وفي نفس العام وتى زواجه من هاريت في كنيسة اسكتلندية إرضاء لأهلها بالرغم من أنه لا يؤمن بزواج الكنيسة . وقد عاونه هاريت في بداية زواجها بما ادخرت من مال ، لأن أباه بدأ يستعمل سلاح الحرمان من المال ليقوم ابنه ويرجعه إلى سيطرته . وظلت هذه المحاولات مستمرة حتى مات الأب وورث شلي المال . ولكنه مع ذلك كان دائماً غارقاً في ديونه .

وتعرف شلي بعد زواجه بنحو عام سنة ١٨١٤ على الفيلسوف الثوري « وليام جودوين » الذي أثر في حياته أكثر من أى رجل أو كتاب . وكان جودوين (١٧٥٦ - ١٨٣٦) رجلاً قد قارب الستين يوم تعرف عليه شلي وهو في الثانية والعشرين من عمره ، وكان قد قرأ لأفلاطون حديثاً وتابع أحداث ما بعد الثورة الفرنسية وبدأ بتكون له أفق خاص ونظرة للعالم وللحياة . وكان تطلع شلي للثورة الفرنسية يختلف عن تطلع الكثيرين من أهل فرنسا خاصة وأوروبا عامة بل يختلف عن تطلع الإنجليز إليها . فقد كان الصراع بين إنجلترا وجيرانها ألبانيا وفرنسا خاصة ، حول المستعمرات بجزراً وبراً ، صراعاً قاسياً من خلال حروب متصلة . كان شلي ينظر إلى الثورة الفرنسية على أنها صيحة مباركة للإنسان ضد الاستبداد والسيطرة والعبودية ، صيحة خابت ولكن الحية لا تعنى الاستسلام . بل أخذت مؤلفاته فيما بعد تركز على التبشير بالفجر الجديد كما سنرى . أما أثر جودوين فقد كان أثراً فكرياً عميقاً فهو مصلح اجتماعي ومفكر حر ، تأثر بالفلسفة الفرنسية في القرن الثامن عشر وله كتاب هام بعنوان « العدالة السياسية » (سنة ١٧٩٣) . وأثر كتابه هذا ، بما يحمل من آراء واسعة الحرية ، في حركات التحرير الإنجليزية ، ولكنه بالنسبة لشلي لم يكن أثراً ، بل كان سحراً شده بعنف نحو الرجل . فقد كان جودوين يؤمن بأن الإنسان يمكن أن يقهر الشر وأن

الحكومات - بتقديم التعليم وانتشاره - يجب أن تزال وتمحى . إن الحكم ليس هدفاً في ذاته وإنما يجب أن يكون نماء المجتمع الصحى السلم نحو التخلص من الحكومة ، أية حكومة . لقد هاجم كل أنواع العنف وأشكاله ، وكان من أوائل من بشر بأن الملكية إذا كانت ثمة للجهل الغير فهمى باطله . ولقد بر شلى فيه أنه هاجم الدين الرسمى المنظم ، ورفض البحث والحلول ، وعد المسيحية ضارة لأنها صرفت الناس عن طاقاتهم وقدراتهم العظيمة في السمو بهذه الحياة ، إلى تطلعات نحو عالم آخر تتحقق فيه كل السعادة تلقائياً دون جهد إنسانى . لقد تزوج جودوين نفسه قبل ذلك دون عقد ، ولذلك عندما أحب شلى « ماري » ابنة « مثله الأعلى جودوين » هرب معها إلى فرنسا ثم سويسرا وأخيراً إيطاليا . وعاشت معه إلى آخر أيام حياته نحواً من ثمانى سنوات نصفها دون عقد زواج . لأنه كان ما يزال متزوجاً بـ « هاريت ويستبروك » . ولم يكن هجر شلى لهاريت هو السبب الوحيد أو الأكبر في انتحارها . فقد أحب ماري بعد زواجه بهاريت بأقل من عامين . ذلك أنه منذ الشهور الأولى برزت الفجوة بين فكره وفكر هاريت ، وما تطلبه هي من الحياة وما يريد هو منها . لم تستطع هاريت أن تعيش في عائلته ولا أن تفصحى من أجله . وكانت حياته كلها للقراءة والتأليف ، فأنصرفت هي عنه قبل أن ينصرف عنها . ولكن كانت هناك ابنته ثم أثر الزواج حتى بعد التعرف على ماري ولدا سنة ١٨١٤ . ولما انتحرت هاريت غرقاً في البحيرة في « هايد بارك » طالب شلى بولده وبابته ، ولكن المحاكم الإنجليزية رفضت أن تسلم إليه ولديه لأنه ملحد ومتزوج زواجاً غير شرعى وغير مسجل فهو دينياً لا يحسن القوامة على الأبناء . ونصب قريب له ، طبيب في الجيش ، وصياً على الولدين . ورتب شلى لولديه مائة وعشرين جنيهاً نفقة سنوية وكانت آنذاك مبلغاً كبيراً . واجتاز شلى أزمة نفسية حادة سنة ١٨١٧ على أثر رفض المحاكم وصايته على ولديه بعد انتحار أمهما هاريت وعكف في مكان قرب غابة « بيشام » وألف أطول قصائده وأعنفها ثورة « ثورة الإسلام » التي نشرها بعنوان « لاوون وسيثنا » ، وأعاد نشرها بعد شهرين تقريباً بتعديلات تحت عنوان « ثورة الإسلام » ، حيث يعلن البطلان حرب الحب والحق على السيطرة والاستبداد والاستعباد .

وحياة شلى مع ماري كانت عبارة عن قراءة وتأليف مركزين مستغرقين لكل وقته تقريباً . لا يكاد يتنفس إلا قارئاً أو كاتباً وعانى سلسلة متصلة من الضائقات المادية ومن تعنت أبيه في أن يعاونه مادياً إلا عند اشتداد الأزمات وتوسط الأصدقاء . وكان سفره إلى فرنسا وسويسرا ثم إيطاليا

حيث قضى الشطر الأكبر من غربته يكلفه ولا شك مبلغا مهما قل فقد كان أكثر مما يحصل عليه من أى مصدر من المصادر . لقد قطع صلته بالإنجلترا وعاش فى إيطاليا إلى أن غرق سنة ١٨٢٢ عند شاطئ « لجهورن » وفى هذه السنوات الأربع الأخيرة ألف أهم مؤلفاته : « بروميشيوس طليقا » ، « جنية آتلاس » ، « ايبسشيديون » ، « موت هيلاس » و « أدونيس » فى رثاء كيتس . والقصائد الأربع - وخاصة بروميشيوس طليقا - تعد من أهم ما ألف . وفى سنة ١٨١٩ ألف « أنشودة إلى الريح الغربية » وهى من أشهر قصائده القصار وأعظمها أثرا فى شعراء الرومانسية العربية . هذا إلى جانب مقاله « دفاع عن الشعر » ومقالات كثيرة أخرى ، ومقطوعات شعرية غنائية عديدة ، ورسائل هامة عامة وخاصة كثيرة . ولم تكن ماري بالنسبة إلى شلى زوجة تفهمه وتعينه على عمله فحسب ، وإنما كانت بالنسبة إليه مصدرا من مصادر حبه . يهدى إليها أطول قصائده « ثورة الإسلام » ويلقبها « بابتة الحب والنور » . ويمدحها بأنها بحكمتها الشابة كسرت قيود التقاليد وسارت حرة كالنور بين السحب فتقابلا معا هى وهو . ويذكر لها كيف أنها ملأت بيته بالابتسام بهذين الطفلين اللذين ولدتهما له . كما يذكر آباءها الأجداد وعبقريه والدها جودوين وأنها التى ماتت بعد أن ولدتها وكانت قد ألقت كتابا عن حقوق المرأة تدعو فيه إلى تحرير بنات جنسها من سيطرة المجتمع والرجل . إنها ماري التى صانت الكثير من مؤلفاته ونشرت بعد وفاته وكتبت عنها ، وعن الظروف التى أحاطت بتأليفها ، مما أعان دارسى شلى معاونة كبيرة . وتصادف أيضا أن الابن الأخير لمارى هو وحده الذى عاش بعد أبيه فورث لقب الأسرة وأصبح « برسى فلورنس شلى » حتى مات سنة ١٨٨٩ .

لقد عرف شلى عن قرب كيتس وبيرون ، صنويه فى جيل الرومانسية الثانى ، فى غربته وغربتهما ، وامتزجت كثير من أحداث حياتهم . فقد كان لبيرون علاقة بأخت غير شقيقة لمارى ولدت للحياة بتنا تعذبت من وضعها غير الشرعى . وشهد شلى مأساتها عن قرب وحاول أن يخفف من سطوة المجتمع والكنيسة على هذه الضحية البريئة . كما اتصل بكيتس بل رثاء بقصيدة من أروع قصائده ، أدونيس (Adonais) وكان أهم ما أحزنه أن شاعرا عظيما مثله يمضى ، فإذا هو بالنسبة إلى قومه الجاحدين وكأنه ما كان وما وجد . لقد سمى مركبه الذى صممه مع صديقه وليامز « أرييل » (Ariel) إله الريح ، وكان قد أبحر به معه إلى حيث بيرون ليصلحاه على الصديق « لى هنت » ، وهاجمتها عاصفة على الشاطئ اليونانى فغرقا على مقربة منه ودفنا فى أرض اليونان ،

ثم نقل ما بقى من عظامه إلى الكنيسة البروتستانتية في روما ، وكأنما أراد القدر أن يعود أشلاء إلى رحاب الكنيسة التي آمن بربها ولكن على طريقته . ومن اسم هذا المركب المشتم استوحى اندريه موروا كاتب السير الفرنسي المعروف ، سيرة شلى وعنوانها « أبريل » سنة ١٩٢٤ ، وهى السيرة التي أثرت كثيراً فيما كتب كتابنا عن شلى أمثال أحمد زكى أبو شادى ومحمد حسين هيكل . وقد لخصها على مزاجه أحمد الصاوى محمد فى عدد من سلسلة أقرأ (١٢٧) .

هذه الحياة التي كانت صراعاً متصلاً بين الخير والشر . فى ملحمة أدبية متكررة ، والتي كساها شلى شتى أنواع الجلال الأدبي شعراً غنائياً وملحمياً ، هى التي كانت بقصرها وهدفها تجذب شعراءنا إليه ، مثلها فى ذلك مثل شعره . ولعل مما جذب شعراءنا إليه أيضاً نبرة الأسى التي كانت تتجلى فيما كتب من عدم تقدير معاصريه له . فقد نشرت أكثر مؤلفاته نشرًا حقاً بعد مماته . ومات ككثير من شعرائنا لم يتل من تقدير الناس ما كان يحلم به . مثل شاعرنا عبد الرحمن شكرى وكثيرين من شعراء الجيل الثانى جيل الرومانسيين .

(ب) آثاره :

ألف شلى فى سنوات قليلة مجموعة ضخمة من الشعر لا تقل كثيراً عن مجموع ما ألف عدد من أكبر الشعراء الإنجليز فى حياتهم الطويلة . وإنتاجه الشعرى ينقسم قسمين : مطولات مسرحية وقصصية وملحمية مسرقة فى الطول أحياناً مثل « ثورة الإسلام » التي وصلت إلى خمسة آلاف بيت من الشعر تقريباً ، وقصائد غنائية أو قصصية قصيرة تتجلى فيها خصائص شعره ربما بأوضح مما تتجلى فى المطولات .

وقبل أن نحاول استخلاص خصائص الشاعر التي كان لها الأثر الأكبر فى شعرائنا نقدم هذا الدليل ليكون معينا لنا على تتبع إنتاجه ودراسته وترتيبه زمنياً للملاحظة التطور فى ملكته الشعرية قصيرة العمر . فقد ألف فى السنوات التالية ما يلى :

١٨١٠ (Zastrozzi) « زاستروتزى » قصيدة رومانسية ألفها قبيل مغادرته كلية ايتون . وهى ياكورة أعماله . وفى نفس العام نشر مجموعة قصائد بعنوان « شعر أصيل بقلم فيكتور وكازير » (Victor and Cazire) بالاشتراك مع أخته إليزابيث . وفى نفس العام نشر قصيدة « سينت أرفين » (St. Irvyne)

وكل قصائد هذه الفترة لا قيمة لها فنياً ولكنها كباكرة أعماله تساعد الدارس المتخصص على تتبع خطوات تطوره فيما بعد . وهي بالنسبة إلى شعرائنا لا تشكل أية قيمة فلم نعر على شاعر منهم أودارس يذكرها مجرد ذكر .

وفي نفس العام ألف مجموعة صغيرة من القصائد القصار بعنوان « مقطوعات لمجريت نيكلسون (Nicholson) نشرت بعد موته (Posthumous Fragments) وهو عنوان كان قد اقترحه عليه صديقه « هوج » (Hogg) وشعر المجموعة كله ضعيف ولكنه خطوة واضحة نحو تأليف شعر حق .

١٨١١ أصدر منشوره هو وتوماس هوج بعنوان « ضرورة الإلحاد » الذي أرسله إلى القساوسة ودعاهم لمناقشته ، وبين فيه رأيه في إثبات وجود الله كما أسلفنا في تاريخ حياته في مرحلة دراسته في جامعة أكسفورد .

١٨١٢ - ١٨١٣ أصدر قصيدة « الملكة ماب » (Queen Mab) وهي مطولة يهاجم فيها الطغيان السياسى والسيطرة الدينية المسيحية . تظهر القصيدة سيطرة فكر « جودوين » وآرائه على الشاعر الشاب . فعلى السنة الشخصيات في هذه القصيدة نجد الثيرة العالية ، والفلسفة الفجة أحياناً التى ترجع بدورها إلى تأليف جودوين الفلسفية ، وموضوعها أن ملكة الحان خطفت روح الفتاة « إيانثى » في مركبتها السماوية لتطلعها على العالم وأسباب يؤسه التى تلتخص فيما يفعله الملوك والقساوسة والساسة وما ينتج عن نظام الزواج والتجارة ومبادئ الدين المسيحى من شرور .

١٨١٥ - ١٨١٦ أصدر قصيدة « الأستور » (Alastor) وهي أول قصيدة طويلة له ، وقد هدأت فيها أنغام الفلسفة الصباحبة التى ظهرت في « الملكة ماب » . وهي تصور مأساة الإنسان المثالى عندما تتحطم آماله وجهوده على صخرة الواقع ، فالإصلاحات لم تنجح ومجموع البشر يعيشون على الخديعة ولا يدرون . وهي تعتبر أول قصيدة ناضجة له ، تعكس أثر تجلى للمثل الأعلى له في روحه ، وتصور مأساة هذه الروح التى يعالجها مراراً كما عالجها في أبيسيثيديون . وفي نفس هذا العام ألف مجموعة من المقالات تصور فلسفته في الحب والحياة ومستقبل الإنسانية والميتافيزيقا

والمسيحية . . . إلخ . وترجع قيمة هذه المقالات إلى أنها تصور نهاية تأثير جودوين وآرائه في تأليفه وقد كان قبلها أسير فلسفة جودوين .

١٨١٦ ألف قصيدة «مون بلان» (Mont Blanc) وتظهر فيها لأول مرة عبقرية التأملات العميقة التي صبغت كل شعره بعد ذلك بمبسم واضح .

١٨١٧ ألف أطول قصائده «ثورة الإسلام» (١٨١٨ بيتاً) التي نشرت نشرًا محدوداً بعنوان «لاوون وسيثنا» أو «ثورة المدينة الذهبية رؤية للقرن التاسع عشر»

(Laon and Cythna or the Revolution of the Golden City.

A vision of the 19th Century)

والقصيدة من وحي كتاب الأديب الفرنسي (Montaigne) «مونتاجو» عن الثورة الفرنسية . كما اختلط فيها تأثير ما كتب الرحالة الفرنسيون إلى الشرق وخاصة فولني (Volney) والقصيدة كتبت في «بيشام وود» بجوار مارلوبيتش في إنجلترا تحت تأثير حزنه لرفض المحاكم وصايته على أبنائه من هاريت بعد انتحارها ، وفي الوقت نفسه تتأثر القصيدة بمناقشات حادة بينه وبين «بيرون» لاختلاف الرأي في مصير الحياة . يرى بيرون في جبال الألب مثلاً رمزاً لقوة الطبيعة التدميرية ويرى شلي فيها رمزاً للقوة السحرية التي تحكم عقل الإنسان وروحه وتدفعه إلى إقرار الخير والعدل . وفي القصيدة نجد العقاب والحية رمزاً للقصد النبيل وللشر كما نرى البطلين الأخوين العاشقين (لاوون وسيثنا) في جهادهما البطولي المتكرر المعارك والصراعات ضد السيطرة والاستبداد باسم الحب والحق . إن الثورة الفرنسية ، وقد خيب التاريخ مكاسيها ، ليست مجرد درس تاريخي أو فلسفي ، وإنما هي مصدر لتحريك الخيال والهام الفن ليسمو بالثورة على أنها عيد من أعياد الحرية (النشيد الخامس) . فالظلم في هذه الدنيا أعمق وأخطر من أن يحى بهية أو ثورة واحدة ، لا بد من ثورات وصبر ومثابرة لتحرير الإنسان من نير الظلم والاستعباد الذي خضع له قروناً طويلة لكن لا بد من التبشير بالفجر الجديد الذي لا عود فيه لدين أو للطبيعة . وإنما العود فيه إلى وعي عميق بالعدل والديمقراطية وإيمان واضح بالحب والحرية . والقصيدة عبارة عن ثورات متجددة تثيرها الفتاة سيثنا وأخوها ضد الطغاة .

ويضحى الطغيان بالبطلين المهزومين حرقاً ، أملاً في أن تخفف هذه التضحية من كوارث الفقر والجوع والطاعون ، وتنتهى القصيدة رغم هذا بالتعبير عن الإيمان بفناء الطغيان والضللال ، وبأن القضية الثورية لها هي وحدها النصر آخر الأمر . وقد لاحظ النقاد انفصال النشيد الأول (٦٦٦ بيتاً) عن سائر القصيدة حيث الصراع بين العقاب والحية ثم ينتقل الصراع دون تمهيد أو ربط إلى لادون وسيثا ولا يذكر العقاب والحية بعد ذلك .

في السنة نفسها أصدر قصيدة «روزالند وهيلين» (Rosalind and Helen) وهي قصيدة ضعيفة بدأها في إنجلترا وأنهاها في إيطاليا .

كما نشر قصيدة «جوليان ومادالو» (Julian and Maddalo) وهي قصيدة بارعة قوية أصدرها من فينيسيا وفيها تتجلى ملكة شلى الفريدة في رؤية الأشياء في صراحة قوية ، وفي الوقت نفسه بخيال قوى يرفعها إلى أعلى آفاق الشعر ، وإن عكست النقاش بينه وبين بيرون . ونجد في القصيدتين أكثر ما باح به عن أحداث حياته وأثرها في نفسه ونلمح بعض الإشارة إلى انتحار زوجه هاريت .

ألف قصيدة « إلى قبرة » (To A Skylark) وهي غنائية فاقعة الرومانسية عرفها الشعراء العرب وترجموها مراراً (من ١٩١١ إلى ١٩٦٤) إحدى عشرة مرة وقلدوها واستلهموها أكثر من أية قصيدة أخرى من العصر الرومانسى الإنجليزي كله . وسنعالج موضوعها وترجمة شعرائنا لها عند تحليل هذه الترجمات .

١٨١٨

وفي هذا العام هاجر شلى نهائياً إلى إيطاليا . وأيقظت الطبيعة الإيطالية خياله وألهمته شعراً غزيراً كثيراً . كانت بدايته « أبيات ألفت في تلال أوجانيين » (Lines written Among the Euganean Hills) وهي في ثلاثمائة وسبعين بيتاً .

شهد هذا العام أهم ما ألفه شلى وأروعها وهما قصيدتا « تشنسى » و « بروميثيوس طليقا » ، و « تشنسى » مسرحية تتناول علاقة شاذة بين أب وابنته في روما أواخر القرن السادس عشر . وإخراج المسرحية عسير جداً ، وبالرغم من ضعفها العام فإنها تضم مقطوعات غنائية غاية في الروعة والجمال .

١٨١٩

أما « بروميثيوس طليقا » وهي مسرحية شعرية أيضاً في فصول أربعة فتمثل

الصراع البطولي للإنسان في سبيل أن يتحرر من جبروت الإلهة والشر. وهي تعد أروع ما ألف شلى. وكان قبل تأليفها مترددا في اختيار بطله الاسطوري أياكون تاسو (وقد كتب جزءا منها نشر بعد موته) أم «جوب» أم «بروميثيوس». وقد اصطحب معه إلى جبال الألب مسرحية «اسخيلوس» عن البطل الأسطوري الذى ألهم من قبله مثاليين كثيرين في عهد الثورة. جعله «جيتى» الألمانى الخالق الآدمى الذى يصنع الناس ويسخر بالإله وجعله «بيرون» رمز القداسة والتحمل البطولى والنهاية المأسوية للإنسان. أما شلى فبرى نهاية «بروميثيوس» الاستسلامية لجوبيتر رب الأرباب كما يصوره أسخيلوس نهاية غير مقبولة ولا محتملة. لذلك لابد من تغييرها وتعديل الأسطورة بما يلائم إيمان شلى بكمال الانسان إيمانا لا حدود له. وكان اسخيلوس قد كتب مسرحيته في الأصل من ثلاثة أجزاء، ضاع جزآن ولم يبق إلا الجزء الأول، حيث ينتهى الصراع بهزيمة بروميثيوس في الصراع. ولكن الجزء الثانى كان يحمل استثناءاً للصراع ثم الانتصار. ويرى النقاد أنه من حسن الحظ أن ضاع هذا الجزء لأن شلى يبدأ مسرحيته من حيث ختم أسخيلوس جزءها الأول، وبهذا أصبح حراً في أن يصور انتصار بروميثيوس كما يشاء. يختار خاتمة الصراع والعوامل المؤدية إلى هذه الخاتمة المتفائلة بانتصار الإنسان على كل عوامل الشر دون أى قيد من التراث اليونانى. وبالمسرحية من بقايا تأثير «جودوين» ما يجعل الألم والمرض والخطيئة أعراضاً عارضة. إننا لابد أن نكبر على الدين الذى هو من اختراع عقل الإنسان فلا بد إذن من أن يتنصر الإنسان «بروميثيوس». لقد أذاب فكرة «جودوين» عن المنطق المجرد وأصبح عنده الحب المتكامل. فبروميثيوس روح الحب يكره البغض، لأنه حب محض ولا بد من هزيمة «جوبيتر». لذلك يصوره بتلحرج من على عربته وينحدر (بشكل فج) بصعقة من القدر وبذلك يكون الميلاد الجديد ويتحرر «بروميثيوس».

شخصية بروميثيوس غير متكاملة. وأمه الأرض ترسل إليه أرواح الشهداء والأبطال لتحبيه وتساعد على امتزاجه بالطبيعة ويأتى الإله «ديموجورجون» ممثلاً للأبدية من صلب زوس الإله، فالشر لابد أن يلد ما يقضى عليه هو. إنه يقضى

على نفسه . وبروميثيوس لا يجد عوناً في ابن إله الشروحه وإنما يسانده (الحب) آسيا ويسانده المحيط بانثيا (الإيمان) وأيون (الأمل) .. أما من الناحية الفنية فقد عيب على مسرحية شلى أنها تفتقد كثيراً الحركة الدرامية . فالحركة تكاد تتوقف قبل منتصفها والجهد يصبح بعد خطواته الأولى وصفاً وحواراً لا حدثاً ولا حركة . أما من ناحية الحوار فقد عيب على المسرحية أن شخصياتها جميعاً يتحدثون نفس اللغة الشعرية المفعمة بالخيال . حتى لغة العدو المكروه « جويتر » مملوءة بالإشارات إلى جبال النجوم وروعة الشمس . بل إنه أيضاً يحب لآسيا مصباح الأرض ونورها . إن آلهة الغضب نفسها وهى تعذب بروميثيوس تتكلم وكأنها هى أيضاً تعاني الآلام التى تترها بضحيتها . وفى الفصل الرابع يعود الشاعر الغنائى إلى نفسه فتعلو النبرة الغنائية ويصبح الحوار أغنيات . ولا يضيف هذا الفصل شيئاً جديداً إلى المسرحية وكأنما هو نهاية السيمفونية : ضرورة عاطفية وإن كان نبتاً طفلياً على منطق الأحداث .

والقصيدة فى أجزائها الغنائية خاصة تصل إلى أعلى درجات الروعة والتفرد فى الشعر الإنجليزى . إنها تعبر عن إيمان بالحب وضرورة الصمود للشعر . فالوجود نفسه يتوحد فى جهاد الإنسان الأخلاقى ليكوناً معاً قوة لبزوغ الفجر الإنسانى الجديد . وكان هذا دائماً إيمان المثاليين ، إيمان أفلاطون والمسيح والأنبياء جميعاً .

نشر قصيدة درامية « أوديب الملك » أو « الطاغية متورم القدمين » وهى مبنية على مسرحية « أوديب ملكاً » ولا تعد نموذجاً حقاً لشعر شلى لأنها هجاء ساخر للملك جورج الرابع باعتباره نموذجاً للسياسات الرجعية فى عصره . ولذلك نشرها دون توقيع لعلو نبرة السخرية فيها . وهى تمثل قدرة شلى على المحاكاة الساخرة (Parody) التى بدأها فى قصيدة « بيتربل الثالث » التى ألفها فى العام السابق وسخر فيها أشد السخرية من الشاعر « وردزورث » فى قصيدته عن صعلوك يهتدى إلى الحق والفضيلة عندما يشهد إخلاص حماره لصاحبه .

كما ألف فى هذا العام أيضاً أشهر قصائده الغنائية « أنشودة إلى الريح الغربية » Ode to the West Wind التى منقدها المعالجة ترجمتها مراراً إلى العربية وهى

القصيدة التي يقول فيها أن كلماته ستكون بوقاً يعلن عن مقدم النبوءة وتحققها .
 نشر قصيدة « ساحرة آطلاس » (The Witch of Atlas) وهي أكمل قصائده
 الطوال وأن لم تكن أعمقها ولا أقواها جذبا للاهتمام وفيها تهزم الساحرة الحكام
 والأنظمة الحكومية ليتصير الحب والجمال عليها . والقصيدة تحافظ على الاتجاه
 الرمزي عند شلى . وفيها نزع صوفية تربط بين شعر « بليك » . العظيم وشعر
 « بيتس » (Yeats) التجديدي . وهي بالغة الطول لتناولها علاقة الإنسان بالكون من
 خلال الرموز الخاصة التي يخلقها شلى ، مما جعلها صعبة الفهم عسيرة التدوق .
 وفي هذا العام تصاعد خط إنتاجه فأنتج كثيراً من الآثار الشعرية الغنائية والمقالات
 النثرية والرسائل . ولكن أهم ما أنتج في هذا العام هو قصيدة « أدونيس »
 (Adonais) وهي قصيدة في رثاء الشاعر كيتس في أربعمائة وخمسة وتسعين بيتا
 مقسمة على خمس وخمسين مقطوعة . ولذلك تعد من قصائده الطويلة غير
 القصصية . لقد آله أن يمر حادث موت شاعر شاب عبقرى في السادسة والعشرين
 من عمره دون أى اهتمام . بل إنه رأى أن الموت جاء من أثر هجوم ظالم شرس من
 نقاد لا يقدرهم شلى على قصيدة « كيتس » العظيمة « أندميون » (Endymion) التي
 تعد من روائع الشعر الإنجليزي . مات كيتس بانفجار شريان تعيسا بالنقد ، وهو
 العبقرى والمعتدون نقاد غير موهوبين في شيء . إن حظ الشاعر العظيم في زمانه
 المنكوب هو الذى فجر هذه الأبيات الحزينة التي تشارك فيها الطبيعة ، بزهرا
 وسماها وأرضها وحيوانها ونجومها وكواكبها ، القلب المرهف الحزين لفقدان هذه
 الزهرة قبل أن يتم تفتحها . والموقف ألهم شلى كثيراً من وصف الطبيعة الجميل وكثيرا
 من المرارة والسخط والمناداة بمجهاد الظلم ودحر الظالمين . وهي القصيدة التي
 استلهمها بعض شعرائنا ومنهم المازنى .

١٨٢٠

١٨٢١

ألف قصيدة هيلاس (Hellas) وكان مع بيرون حينما قابلا البطل اليونانى المعاصر
 « مافرو كورداتو » (Mavro Cordato) والقصيدة تحية لليونان وبطلها هذا . وفيها
 أناشيد للجوقة تعبر عن الأمل في مستقبل الإنسانية ، ممثلا في أمله في انتصار اليونان
 على الحكم التركي ، مما يبشر بثورة إنسانية شاملة تتبع من داخل النفس البشرية .

١٨٢٢

والغنائية تصبغ كل القصيدة بصبغة طاغية ويتفوق فيها الشاعر في عملية التجسيد النغمي .

كذلك ألف في نفس العام قصيدة « ايسيشيديون » (Epipsychidion) من وحى الكونتيسة « فيفياني » وكانت قد دخلت الدير احتجاجاً على قرار والدها بتزويجها ممن لا تحب . مما أثار في شلى عاطفة حب لها عابرة ، لأنها تجسد موقفه الأسى من الثورة على القيود والتقاليد . والقصيدة في ستائة بيت وهي دفاع صريح عن الحب الأفلاطوني ، كما يدافع فيها عن أن الحب يمكن ألا يلتزم بانسان واحد . ويعاب على القصيدة علو النبرة في التعبير الذاتي والإسراف في العاطفة مما أبعده عن الموضوعية والتجريد الشعرى المطلوب .

١٨٢٢ وهو عام وفاته ألف فيه قصيدة « انتصار الحياة » (The Triumph of Life) وفيها يبرز أن الخير ، ووسائل تحقيق هذا الخير لا يمكن أن يتصالحا أو يتوافقا .

* * *

وتشهد الأعوام ١٨١٩ - ١٨٢٢ وهي الأعوام التي قضاها كلها في إيطاليا أهم أعماله النثرية . وهي مجموعة رسائل ومقالات تمتاز بأسلوبها الشعرى الذى يعده بعض النقاد من أروع ما كتب بالانجليزية^(١) وكذلك كتب في هذه الفترة أهم مقال له وأشهره (دفاع عن الشعر) (Defence of Poetry) وهو ما ستقف عنده في الفصل الخاص بنظرية الشعر عند « شلى » التي أثرت بوضوح في نظرية الشعر عند مدرسة التجديد أو الديوان في مصر .

(ج) الشاعر ونظرية الشعر :

بعد أن عرضنا حياة شلى وذكرنا أهم آثاره نعرض لنظرية الشعر عنده . هناك خمسة مصادر أساسية لآراء شلى النقدية . وهذه المصادر الخمسة هي أشعاره ، ومقدمات قصائده الطويلة ، وبعض ملاحظاته عن الشعر التي وردت في خطابه ، وكتابات النثرية ، ومقاله الطويل « دفاع عن الشعر » . ويعتبر دفاع شلى عن الشعر أنضج الوثائق التي تتضمن آراءه النقدية فقد كتبه قبل

(١) روزينى دائرة المعارف البريطانية (Wilham M. Rosetti)

وفاته بثمانية عشر شهراً . فهو لذلك يعكس الكثير من الآراء التي ضمنها كتاباته النثرية والشعرية . وكان المقال رداً على مقال نشره صديقه الأديب الروائي توماس لاف بيكوك (Peacock) بعنوان «عصور الشعر الأربعة» . ولفهم نظرية شلي في سيكولوجية الخلق الفني ، وهو جوهر دفاعه ، سنبدأ أولاً بتحليل مقال بيكوك لفهم وجهة نظره في تطور الشعر من الناحية التاريخية ونظرتة إلى الشعر في عصره من حيث أنه فن في حد ذاته .

عصور الشعر الأربعة عند بيكوك :

يبدأ بيكوك مقاله بقوله إن الشعر كالعالم ، يمكن أن يقال عنه أنه مر بأربعة عصور في تطوره . إن عصر الشعر الأول هو عصر الحديد والثاني عصر الذهب ، والثالث عصر الفضة ، والرابع عصر النحاس . ويرى بيكوك أن الشعر الكلاسي والشر الحديث قد مرا بهذا التطور التاريخي . والعصر الحديدي هو عصر المجتمعات البدائية ، عصر مدح فيه الشعراء ملوكهم وسجلوا أفعالهم ، فالمدح عند بيكوك هو أصل الشعر ، وتجارة المديح تجارة رائجة في المجتمعات البدائية . يقول :

« هذا هو أصل الشعر . وهو كسائر ألوان التجارة يزدهر إبان تصاعد الطلب على السلعة ويزداد ازدهاره بمقدار اتساع السوق التي تطلبه . وعلى ذلك فالشعر في أساسه مدائح^(١) . »

وعصر الشعر الكلاسي الأول سبق اختراع الكتابة . وكان شعراؤه هم مؤرخي عصرهم ومنبع معارفه أيا كان نوعها ، وكان أهل هذه المجتمعات يعتبرون شعراءهم ملهمين نظراً لمعرفتهم بتاريخ الآلهة والإلهات والحوريات والجن والشياطين . وهم ، من وجهة نظر مجتمعاتهم ، ليسوا مؤرخين أو فقهاء دين فحسب ، وإنما هم أيضاً مشرعو القانون وحماة الأخلاق .

(١) بيكوك «عصور الشعر الأربعة» سنة ١٨٢٠ ص ٤ (والترجمة للباحث) .

This is the origin of poetry, which, like all other trades, takes its rise in the demand for the commodity, and flourishes in proportion to the extent of the market Poetry is thus in its origin panegyric

ثم وجد العصر الذهبي مادته في العصر الحديدي حيث إن العصر الذهبي للشعر بدأ عندما أصبح الشعر استعاديا (Retrospective) أى متسا بالتأمل في الأحداث الماضية . وبذلك ارتبط بظهور معالم الحكم المدني . هو عصر قوى فيه دور المؤسسات الاجتماعية ، واهتم الناس فيه بعالم الحقيقة أكثر من اهتمامهم بعالم الآلهة والجن والشياطين . وتحول الشعراء من مديح الزعماء الأحياء إلى مديح أسلافهم الذين أنمسا هذه المجتمعات النامية ، فازدهر الشعر القومي التقليدي . واحتفظ الشعر في مجال الفنون من رسم ولحن وموسيقى بالقيادة الفكرية فهو قوة الفكر لا ينازعه التاريخ أو الفلسفة أو العلوم الأخرى . إنه عصر « هوميروس » ، عصر وصل فيه الشعر إلى كمال ما بعده كمال . ولذا نشدت العبقريه أشكالا أدبية جديدة لمعالجة نفس الموضوعات . فنشأ الشعر الغنائي والشعر التراجيدي . وسرعان ما أصبحت هذه الأشكال الأدبية مألوفة فاستنفذت وظهرت أشكال أدبية جديدة في مجالات أدبية جديدة تنافسها فازداد نجاحها ، فبتقدم الفكر والمدنية أصبحت الحقائق أكثر تشويقا من الخيال ، وبدأ الاهتمام بنواح فكرية جديدة استحوذت على قدر من اهتمام الناس بالشعر .

ثم بدأ عصر الشعر الفضي ، وهو شعر الحياة التملينية ، وفي رأى ييكوك ، هناك نوعان من الشعر في العصر الفضي : الشعر المحاكي (Imitative) والشعر المبتكر (Original) واعتمد الشعر المحاكي على إعادة صبب شعر العصر الذهبي في قالب شديد التتميق . ورائد هذا الشعر في رأى ييكوك هو فيرجيل . أما الشعر المبتكر فهو أساسا إما شعر هزلي أو تعليمي أو هجائي (ساخر) . ويتميز شعر العصر الفضي بانتقاء الألفاظ بكل حرص وبانسجام التعبير . ويرى ييكوك أن حالة الشعر هذه إن هي إلا خطوة نحو فئائه . فاللغة المجازية بما فيها من زخرف هي أفضل وسيلة للتعبير عن الاحساس والعاطفة بينما تعتبر أبسط الجمل وأبعدها عن الزخرف أفضل وسيلة للتعبير عن العقل والفهم . وهو بذلك يرى أن الفكر المحض والحقيقة الهادفة تلبو هزلية إذا ما نظمت ، وهذا انسلخ عالم الفكر من الشعر كما انسلخ من قبله عالم الحقائق . لقد حاكى شعراء العصر الفضي شعراء العصر الذهبي بما لم يعد ممكنا الاستمرار فيه دون ملل . واستنفذوا مجال الشعر الخلقى (Ethical) والتعليمي المحدود . وبذلك أصبح لزاما على الشاعر إما أن يتوقف عن النظم أو يطور مجالات جديدة .

ثم تلا ذلك عصر الشعر النحاسي ، وهو عصر رفض شعر العصر الفضي بصقله ومعرفته ،

فاتخذ بذلك خطوة تراجعية نحو بربرية عصر الشعر الحديدي بتقاليده البالية ، مدعياً أنها عودة إلى الطبيعة وإحياء للعصر الذهبي ، فظهر شعر يمتاز بالإطناب (Verbosity) مما قاد إلى تفكك الأسلوب الشعري ويتنمى لهذا العصر كل الشعراء الذين ذاع صيتهم زمن انهيار الإمبراطورية الرومانية .

عصور الشعر الحديث الأربعة عند بيكوك :

تلت مرحلة الشعر الكلاسي فترة العصور المظلمة في أوروبا ، عصر البربرية الدنيئة . ولقد كان لاكتساب دول أوروبا كيانات سياسية جديدة ومستقلة أثره البالغ في خلق روح المغامرة في نفوس الناس ، فبدأ عصر القروسية وتآليه المرأة . إنه عصر تغنى فيه الشعراء بأبطال القروسية وبالحب . وهذا هو العصر الحديدي للشعر الحديث . أى عصر أغاني التروبادورين^(١) .

وجاء بعد ذلك العصر الذهبي للشعر ، عصر النهضة الذى انتشر فيه أدب الرومان والافريق ، عصر مركب من كثير من الخواص من كل العصور ومن كل الأمم في صورة واحدة ، عصر أتاح للشاعر مجالاً خصباً . إنه عصر شكسبير ، عصر التحرر الأدبي .

ويلى ذلك العصر الفضي للشعر الحديث ، عصر دريدن ويوب وهو ينتهى بحولده سميت وكولتر وجراى . ويرى بيكوك أن دريدن ويوب بلغا الكمال في نظم الشعر ، وهو يعتبرهما حجة في فنهما . وسرعان ما اهتز عرش شعراء العصر الفضي ، ويعزو بيكوك هذا إلى أن معاصري جراى وكولتر كانوا من المفكرين الذين يتسمون بالعمق الفكرى الشديد ، ومنهم هيوم بمبدئه الشاك (Scepticism) وجييون بسخريته الهادئة ، وروسو بألغازه المحيرة ، وفولتير بسخريته اللاذعة .

لقد بدأ عصر التساؤل وعصر الفكر وأصبح لزماً على الشعراء أن يقدموا الدليل على أنهم يعلمون شيئاً مما يدعون أنهم يتحدثون عنه ، فاتجه الشعراء إلى ما أسماه جمال الطبيعة الراجع ، فظهر مؤسسو العصر النحاسي للشعر الحديث ، شعراء البحيرة (Lake Poets) وهم وردز ورث وكوليردج وسذى ، ورغم إقرار بيكوك بأن هؤلاء الشعراء قدموا للعالم قدراً من الانطباعات الشعرية الرائعة ، ونماذج حية للفضيلة ، وأنهم نظموا الشعر على أساس جديد ، لكنه يعيب

(١) شعراء غنائيون عرفوا في فرنسا وإيطاليا من القرن الحادى عشر الى القرن الثالث عشر.

عليهم أنهم قد ضحوا بالعقل والفكر من أجل وهم كبير جعلهم يصورون بنحائهم الجامع الأرض التي يعيشون عليها على أنها وطن جميل ساحر Fairy land فنشروا التصوف والأحلام اللاعقلانية ، وتبعهم في ذلك آخرون فبدأ العصر النحاسي للشعر الحديث . وتبلغ سخرية بيكوك من شعراء عصره مداها فيقول :

بينما يعمل المؤرخون والفلاسفة على تطوير المعرفة البشرية وإثرائها بسرعة متزايدة ، يتمرغ الشاعر في وحل الجهالة للماضية وينقب في رمال رفات المتوحشين ليصنع حلى رخيصة ولعباً لتحشيش لأطفال العصر الكبار^(١) .

وينهى بيكوك مقاله بأن الشاعر إنسان يعيش في عالم الماضي وأن أفكاره وآراءه ومشاعره لا تناسب المجتمع المتمدين الذي يعيش فيه . ان الهدوء العقلي الفلسفي يستعرض ما حوله بعين فاحصة ويزود البشرية بأفكار بناءة ومعرفة مفيدة تطور الحياة البشرية ، أما الشعر بما فيه من عاطفة غير متزنة وأنين وانتحاب فإنه لا يصنع الفلاسفة ، ولا الحكام ولا أى فرد عقلاني ذى نفع في أى درب من دروب الحياة . إن الشاعر في أى مجتمع متمدين مضيق لوقتته وسارق لوقت الآخرين . وحجة بيكوك في ذلك أن هناك من الأشعار الجيدة التي كتبت في الماضي ما يكفي ويزيد لذلك الحيز الزمني الوجيز الذي يجب على أى مواطن يعيش في مجتمع متمدين أن يعطيه لمتعة قراءة الشعر . أشعار كتبت في أوقات شعرية وتنفو من كل النواحي القصائد المصطنعة التي تكتب في عصر غير شعري بقلم جماعة من الشعراء أو الزاهدين . وبيكوك بذلك يؤكد أن تقدم العلوم والفنون المفيدة وتطور المعرفة السياسية والثقافية سيؤدي حتماً إلى تضاؤل جمهور الشعر . ان القوة الفكرية للإنسان قد اتجهت نحو قنوات أفضل . إنه عصر الرياضيين والفلكيين والكيميائيين والخلقيين والميتافيزيقيين والمؤرخين والسياسيين وعلماء الاقتصاد السياسي .

(١) بيكوك سنة ١٨٧٠ ص ١٦ (والترجمة للباحة) .

While the historians and philosophers are advancing in, and accelerating the progress of knowledge, the poet is wallowing in the rubbish of departed ignorance, and raking up the ashes of dead savages to find gewgaws and rattles for the grown up babies of the age.

دفاع شلى عن الشعر^(١) :

يعرف شلى الشعر بأنه التعبير عن الخيال ، وقد نشأ مع نشأة الإنسان . وحيث إن الشعراء يستخدمون لغة مجازية فهم أقدر من غيرهم على تحديد علاقات الأشياء بعضها البعض وتصويرها فتصبح سهلة الفهم . وهم باستخدامهم لغة مجازية بما فيها من تشبيهات وصور بلاغية يسهمون في إحياء اللغة ، حيث إنهم يجددون الارتباطات الفكرية الناشئة من استخدام اللغة المجازية ويجددون هذه الارتباطات .

والشعراء هم مؤلفو اللغة والموسيقى والرقص والعمارة والنحت والرسم ؛ بل هم علاوة على ذلك مؤسسو المجتمعات المدنية ومبتكرو فنون الحياة . والشاعر عنده يجمع في ذاته صفة المشرع وصفة النبي ويوحد بينهما ، هو يتأمل الحاضر بدقة فيكشف القوانين التي تحكم الأشياء الحالية وتنظمها ، ويستشف المستقبل على ضوء الحاضر :

أما الشعراء فإن شلى يعرفه بمعناه الأكثر تحديداً بأنه تعبير عن التنسيقات اللغوية ، وخاصة اللغة الموزونة (Metrical language) التي هي وليدة الخيال . وحيث إن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة ينتج عنها تركيبات أكثر تنوعاً ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة ، فهي أكثر مرونة كوسيلة تعبير من وسائل التعبير في الفنون الأخرى . اللغة إذن هي أفضل وسيلة للتعبير وهذا يفسر لماذا لم تفق شهرة كبار النحاتين والرسامين ومؤلفي الموسيقى شهرة الشعراء ؛ رغم أن الملكات الذاتية لعباقرة هذه الفنون لا تقل بحال عن ملكات من استخدموا اللغة للتعبير عن أفكارهم وهذا هو سر تفوق الشعراء على غيرهم من رجال الفن .

ولما كان الشعر أكثر تعبيرات الخيال ألفة وكمالاً . فإن شلى يتطرق إلى موضوع النثر والنظم وهو لا يقر التقسيم المتداول الذي يجعل الكلام نثراً (Prose) ونظماً (Verse) وهو بذلك يعتبر أن التمييز

(١) نشرت ماري شلى «دفاع شلى عن الشعر» لأول مرة عام ١٨٤٠ في «مقالات وخطابات من الخارج وتراجم ومقتطفات» .

(Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments).

ثم نشرت للمرة الثانية عام ١٨٤٥ بعد تصحيح بضعة أخطاء مطبعية . ولقد أعيد نشر هذه الوثيقة النقدية الهامة عدة مرات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر طبعة نشرها ألبرت كوك (Albert S Cook) في بوسطن سنة ١٨٩٠ وكذلك طبعة اتش ، اف ، بي ، بريت سميث (H.F.B Brett Smith) في اكسفورد عام ١٩٢١ .

بين الشعراء وكتاب النثر خطأ فادح . ولا ننسى أن سيلفى في دفاعه عن الشعر (Apologie for Poetrie) (١٥٩٥) أكد أن النظم ما هو إلا زخرف للشعر وليس سبباً له . ذلك أن كثيراً من عالقة الشعر لم ينظموا شعرهم ولا يستحقون أن يلقبوا بالشعراء . كذلك ذهب وردز وورث (١٧٩٩) فأكد في مقدمة قصائده القصصية الغنائية أن هذا التمييز بالتضاد (Contradistinction) بين الشعر والنثر قد أدى إلى كثير من الارتباك والفوضى في النقد الأدبي ، ونادى بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس فلسفي لا على أساس شكلي .

والشعر عند شلى يتميز بتناغم وتناسق ، وهذا التناغم لا يقل أهمية عن الألفاظ التي يستخدمها الشاعر لاجداث أثر في نفس القارئ . ومن هنا يقول شلى إن ترجمة الشعر تفقده قدراً كبيراً من جماله . وهو يذهب إلى أبعد من هذا فيقول أن مراعاة هذا التناغم (Harmony) في لغة ذوى العقول الشعرية هي التي أوجدت الوزن (Metre) في الشعر أو نظاماً معيناً للأشكال التقليدية للتناغم اللغوي . ويستطرد ليقول أنه ليس لازماً على الشاعر أن يخضع شعره لهذا الشكل التقليدي ليحقق التناغم اللغوي الذي هو روح الشعر وقلبه النابض . ورغم إقراره بأن استخدام الأوزان الشعرية ملائم وشائع في بعض الحالات ، لكنه يرى أنه يجب على كل شاعر عظيم أن يتدعج جديداً ويضيف مبتكراً إلى نماذج من سبقوه فيما يتعلق بالكيان الصحيح لطريقته الخاصة في النظم .

وطبقاً لهذا المفهوم للشعر ، يقول شلى إن أفلاطون كان شاعراً من حيث إن صدق مجازاته ورونتها ، وتناغم لغته من أقوى ما يستطيع العقل أن يدركه . لقد طرح أفلاطون جانباً أوزان الملحمة والشعر الغنائي والمسرحي لأنه كان يحاول أن يخلق انسجاماً في الأفكار مجرداً من الشكل والأحداث . وكانت فقرات كلامه تسم بإيقاع تناغمي (Cadence) . وكذلك كان سيكون شاعراً إذا كانت لغته ذات إيقاع عذب يرضى العواطف مثلما كانت حكمة فلسفته الرائعة تشبع العقول . كذلك يعتبر شلى كل نوار الثورات الفكرية شعراء لأن فقرات حديثهم وكتاباتهم كانت تتسم بالتناسق والإيقاع وهي بذلك تحوى عناصر النظم الشعرى .

وإذا كانت القصة تنصف بالجزئية من حيث إنها تنتمى إلى فترة زمنية محددة وترابط معين من الأحداث يستحيل تكراره مرة أخرى ، فالقصيدة الشعرية صورة للحياة في حقيقتها الأبديّة . وهي بذلك ذات صبغة عالمية شاملة . وشلى بذلك يعكس آراء أرسطو الذي قال إن الشعر هو

أكثر أنواع الكتابة فلسفة ، من حيث إن جوهر اهتمامه هو الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو المحلية .

أثر الشعر في المجتمع عند شلي :

الشعر عند شلي مقترن باللذة والحكمة . لقد ملأت أشعار هوميروس ومعاصريه قلب اليونان الفتية بالبهجة والسعادة . وجسد هوميروس فكرة عصره عن الكمال في أمثل صوره في شخصيات آدمية ، ولذا أيقظت أشعاره في نفوس مستمعيه رغبة صادقة في أن يصبحوا مثل أنخيل (Achilles) أو هكتور (Hector) أو أوليس (Ulysses) ، كما عالج في أشعاره الخالدة فضائل كثيرة ، فأرهم بذلك مشاعر قرائه وخلق في نفوسهم رغبة صادقة في اكتساب هذه الفضائل . والشعر عند شلي له أثر خلقى كبير ، فهو يسمو بأخلاق الناس ، ولكنه يختلف عن علم الأخلاق في الكيفية التي يحدث بها أثره الخلقى . فبينما يقدم علم الأخلاق نماذج للسلوك الأخلاقى ، يخلق الشعر في نفوس الناس رغبة في اكتساب هذا السلوك بتصويره للسمو الأخلاقى بكل عناصره المثالية الجميلة . وهذا هو ما فعله شلي في « بروميثيوس طليقا » . إن بروميثيوس كما يصفه شلي في تصديده لهذه المسرحية الغنائية هو :

قمة في كماله الخلقى والفكرى ، تدفعه أتقى الدوافع وأصدقها نحو أفضل الغايات وأنبهها^(١) .

والحب عند شلي هو سر الأخلاق الأكبر ، كما أن الخيال هو أداة الأخلاق الكبرى . الشعر إذن يدعم الأخلاق بدعمه الخيال . ومن هذا المنطلق يرى شلي أن الشاعر يكون مخطئا إذا جسد تصورات الخير والشر في أعماله الشعرية ، حيث إن مثل هذه التصورات عادة ما تكون تصورات زمانه ومكانه وتصورات الشاعر يجب أن تكون غير متصلة بزمان أو مكان .

(١) شلي تصدير « بروميثيوس طليقا » ، الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ ص ٢٠٥ . (والترجمة للباحث) .

.... the type of the highest perfection
of moral and intellectual nature, impelled by
the purest and truest motives to the best
and noblest ends

وفى معرض حديثه عن علاقة الشعر بالأخلاق ، يتناول شلى ظهور المسرحية فى أثينا بعد فترة من زمن هوميروس وشعراء الملاحم ، وهو يلحظ ويسجل أن الفن المسرحى فى أثينا أو غيرها وحيثما ازدهر واقترب من الكمال كان يتعايش مع السمو الخلقى والفكرى لذلك العصر . وهو يرى أن المسرحية بكونها الشكل الأدبى الذى يجمع من وسائل التعبير الشعرى أكثر من أى شكل أدبى آخر ، يظهر فيها الارتباط الوثيق بين الشعر والخير الاجتماعى أكثر مما يظهر فى أى شكل أدبى آخر . وهو بذلك يجد أن فساد المسرح فى أمة ازدهر فيها من قبل دليل على فساد أخلاق هذه الأمة ونحمود الطاقات الاجتماعية بين أفرادها . وللشعر دور هام فى حياة المجتمعات فى الأزمنة الفاسدة . فعندما يقترب الفساد الاجتماعى من مجتمع فإن الشعر يخاطب ملكات الإنسان الخلاقة ويؤثر فيها ، فهى آخر ما يقضى عليه الفساد . الشعر إذن مصدر كل جميل وحق يمكن تواجده فى أزمنة الفساد الاجتماعى . فالشعر يجدد نفسه وبذلك يجدد حياة المجتمع : يقول فى مقاله دفاع عن الشعر :

« إنها الملكة التى تحوى فى آن واحد بذور نموها وبذور نمو المجتمع »^(١) .

الشعر إذن لن يموت أبداً إذ أنه حلقة متصلة . وإن كل ما كتبه الشعراء على مر السنين إن هو إلا أجزاء تلك القصيدة الطويلة التى يكتبها الشعراء فى تعاون فكرى منذ بدء الخليقة . ويرتبط أثر الشعر فى المجتمع بإنجازات عالقة الشعر ويتخذ من التاريخ سنداً له . ألم تكشف أشعار بترارك ينايع البهجة الكامنة فى لوعة الحب ، فأسهم بذلك فى تهذيب عقول البشر والسمو بها فصاروا أوفر حكمة وأكثر رقة ؟ ألم يتغنّ أريوستو (Ariosto) وتاسو (Tasso) وشكسبير وسينسر وكالديرون (Calderon) وروسو وغيرهم من العالقة بسيطرة الحب فخلقوا بذلك فهماً حقيقياً لتلك العلاقة التى تربط الجنسين والتى أساسها المساواة بينهما ؟ ألم ينقد دانتي التعسف البابوى فكان بذلك أول مصلح دينى ؟

وبصدد تعريف كلمة « نفع » (Utility) ^(٢) يقول شلى « إن اللذة والخير بمعنى عام هما

(١) شلى دفاع عن الشعر ، الناشر حردان - ١٩٦٥ ص ١٥ (والترجمة للباحث).

It is the faculty which contains
within itself the seeds at once
of its own and of social renovation.

(٢) ادعى ييكوك أن الشعر عديم النفع وإن ممارسة المنطق أكثر فائدة من ممارسة الخيال .

بالنسبة لأى مخلوق يتسم بالإدراك والذكاء مدار بحثه وغاية قبوله ، واللذة نوعان : لذة دائمة وعالمية ومستمرة وأخرى عابرة ذات طبيعة خاصة^(١) ، وهو يرى أن المفيد حقاً هو ما يقوى الشاعرية ويظهرها ويوسع مجال الخيال ويضفى روحاً على الحس . وهو يقصد بذلك أن الملكات السفلى عند الإنسان يجب أن تخضع لسيطرة الملكات العليا بحيث لا تنكسر مبادئ الخيال فيحدث مثلاً حدث في إنجلترا إذ ازداد الأثرياء ثراء وازداد الفقراء فقراً نتيجة التطرف في استخدام الملكة الحاسبة (Calculating Faculty) دون إخضاعها لمبادئ الخيال الأساسية . والشعر بتنميته هذه الملكة يدعم كيان المجتمع .

النفع الحقيقى عند شلى هو إحداث اللذة وضمان تحقيق سبل إيجادها ، والشعراء ومن حباهم الله بطبيعة شعرية هم الذين يتجون اللذة في أسمى معانيها ويحافظون عليها . ويتساءل شلى ماذا كان يمكن أن يكون حال العالم لو أن دانتى وبتراىك وتشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم لم يؤلفوا روائعهم الأدبية ؟ ولو أن رفائيل ومايكل أنجلو لم يوجدوا على هذه البسيطة ؟ ولو أن الآداب اليونانية لم تبحث وتدرس ؟ ولو أن الآثار الخالدة من النحت القديم لم تصل إلى الأجيال المتعاقبة من البشرية ؟ ولو أن شعر ديانة العالم القديم اندثر ؟ يرى شلى أنه كان من المستحيل للعقل البشرى أن يستوعب أبسط العلوم . فالخيال هو ملكة الابتكار والخلق . إن تنمية العلوم تنمية خالية من أثر الملكة الشاعرية قد وسعت من حدود سلطان الإنسان على العالم الخارجى بقدر ما حدثت من سلطانه على العالم الداخلى ، وكانت نتيجة ذلك أن ظل الإنسان نفسه عبداً بعد أن تمكن من استعباد العناصر الأولية للطبيعة . إن يؤس البشرية يرجع إلى أن معدل تنمية الفنون الآلية قد فاق معدل تنمية الملكة الخلاقة التى هى أساس المعرفة كلها ، وإلا لما السبب الذى جعل هذه المحترعات تريد من يؤس البشرية بدلاً من أن تخضع عنها ؟

سيكولوجية الخلق الفنى عند شلى :

الشعر عند شلى يختلف عن الاستدلال والتعقل (Reason) فهذه عملية إرادية ، أما نظم الشعر فلا يخضع للإرادة ، فالإنسان لا يستطيع أن يقول إنى سأنظم شعراً ؛ ولا يستطيع أعظم الشعراء

(١) يرى شلى أن يكون قد استخدم كلمة نفع بمعناها الضيق أى بمعنى إشباع احتياجات الطبيعة البشرية .

أن يدعى هذا الادعاء . ومن المعلوم أن سيلفى فى دفاعه عن الشعر اعتبر الشعر موهبة إلهية وليس مهارة بشرية وقد سبقها فى ذلك أفلاطون .

والعقل أثناء عملية الخلق الفنى يكون مثل جمرة « تحمد » تدريجياً ، إلا أن هناك تأثيراً خفياً يجعلها تتوهج من آن إلى آخر ، ويرى شلى أن إدراك الشاعر الواعى لا يستطيع التنبؤ بحلول هذه القوى أو رحيلها . ويذهب شلى إلى حد القول بأنه لو كان من الممكن أن يدوم هذا التأثير بكل قوته الأصلية لفافت عظمة النتائج المترتبة عليه حدود ما يمكن أن تتنبأ به . يقول شلى :

« وعندما يبدأ الشاعر فى نظم قصيدته تبدأ حدة الإلهام فى الاضمحلال . إن أعظم شعر عرفته البشرية إن هو إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى .^(١)

وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا عما إذا كانوا مخطئين فى تأكيدهم أن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراسة . فهو يرى أن أعظم ما يفعله الشاعر هو أن يستغل فترات توهج الوحي ليربط بين أجزاء قصيدته . وهو يسخر من أولئك الذين يدعون أن هناك ستة وخمسين قراءة للييت الأول من « أورلاندو مجنوناً » (Orlando Furioso) ويقول شلى أن هذه الغريزة وهذا الحدس (Intuition) للملكة الشعرية يمكن ملاحظتها بطريقة أوضح فى الفنون التشكيلية والتصويرية . إن أى تمثال رائع أو لوحة رائعة تنمو تحت سلطان الفنان مثلاً ينمو الجنين فى رحم أمه . إن العقل الذى يحرك اليد خلال عملية تشكيل التمثال أو الصورة لا يستطيع أن يفسر لنفسه أصل هذه العملية أو تناميها أو وسائلها .

الشعر إذن هو سجل للحظة سعيدة لا يسجلها سوى من يتمتعون بأرق حاسية وأوسع خيال . إنها لحظات قراءى أمام الشاعر على غير تنبؤ منه . وتغادره على غير إرادة منه -

(١) شلى / دفاع عن الشعر، الناشر جوردان سنة ١٩٦٥ ص ٧١ . (والترجمة للباحثة) .

When composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet,

(Arising unforeseen and departing unbidden) إنها لحظات تحمل فيها على طبيعة الشاعر طبيعة أكثر ألوهية فيمتزجان معاً لحظات يسمو فيها الشاعر بروحه فيرى ألوان العالم السماوى تمر أمامه بسرعة خاطفة . إن الشعراء يقدمون للبشرية تلك الرؤى المقدسة فيسجلون حلول الروح الالهية فى البشر.

رأى النقاد فى دفاع شلى عن الشعر :

يعتبر دفاع شلى عن الشعر وثيقة من وثائق ثلاثٍ هامة تشرح النظرية الرومانسية فى الشعر^(١) . ورغم أن دفاع شلى يتضمن القليل من نظريات معاصرين كوردزورث وكوليرج . غير أنه يعكس الكثير مما كتبه الكلاسيون القدامى فى الشعر أمثال ارسطو^(٢) وهوراس^(٣) وأفلاطون على وجه الخصوص لشدة تأثير شلى بفلسفته . ومن المعروف عن شلى أنه كان قارئاً نهما ، قرأ أعمال هوميروس عدة مرات . وقرأ بعض مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس ، كما قرأ للمؤرخ بلوتارك . وفى عام ١٨١٨ ترجم شلى لأفلاطون حوار الشهير «النسوة» (The Symposium) . وقد استخدم شلى آراء أفلاطون الواردة فى محاوراته الشهيرة ليفند آراء بيكوك وآراء أفلاطون التى وردت فى «الجمهورية» . وهناك اتفاق عام بين النقاد على أن أفلاطونية شلى قد بدت جليلة فى دفاعه ، وأن بصيرة شلى الصوفية فى طبيعة الشعر الالهى تعكس تأثيره العميق بأفلاطون . ولقد آمن شلى أنه لكى يصبح الفرد شاعراً عليه أولاً أن يفهم طبيعة الخير .

ومن الواضح أن هدف شلى هو الدفاع عن الشعر بوجه عام وليس عن مذهب شعرى معين . يؤكد الناقد جوردان (Jordan) أن دفاع شلى يختلف اختلافاً بيناً عما جاء عند رذورث فى مقدمة قصائده القصصية الغنائية وما قاله كوليرج فى (السيرة الأدبية) : إذ لم يتناول بالتحليل أموراً هامة كصور العروض وشخصية الأسلوب الشعرى .

ويلحظ الناقد برادلى (Bradley) أن الشعر الذى يدافع عنه شلى هو كل ما يستجبه الخيال

(١) الوثيقة الثانية هى مقدمة رذورث لقصائده الغنائية ، والوثيقة الثالثة هى «السيرة الأدبية» لكوليرج .

(٢) فى كتابه (Poetica)

(٣) فى كتابه (Ars Poetica)

الحلّاق عند الفنان ، وهو بذلك يشمل الأدب نثراً كان أم شعراً. ويشمل كل الفنون الجميلة بل كل ما يخلقه الفنان في بحثه عن الكمال .

ويرى برادلى أن نظرية شلى في الشعر هي أن الشعر يصور ما هو مثالي رغم أن طريقته في تقديم المثالية هي طريقة مباشرة أحياناً وغير مباشرة أحياناً أخرى ، لكنه يستطرد فيقول إنه يبدو أن شلى يفضل المعالجة المباشرة للكمال المثالي . ويستند برادلى في رأيه هذا إلى رأى شلى في مسرحيته التراجيدية « تشنسى » ، إذ اعتبرها أقل قيمة من أعماله الأخرى . وكذلك إلى عدم رضاه شلى عن الفن الكوميدي . كذلك يرى برادلى أن موقف شلى من الشعر التراجيدي والبطولي الذي يصور نواحي بعيدة عن الكمال موقف فيه تردد . ألم يعتبر شلى « بروميثيوس » شخصية أكثر شاعرية من شيطان ملتون لظوه من العيوب التي تشوب شخصية الشيطان في « الفردوس المفقود » (Paradise Lost) . ويرى ان اتجاه شلى إلى تجريد المثالية وتطلعه إليها هو الذي جعل شعره خالداً .

كذلك يرى برادلى أن شعر شلى يجعلنا نرى بوضوح بعض معتقداته في الأخلاق . وذلك على الرغم من قوله في دفاعه عن الشعر بأنه يغيض الشعر التعليمي ، وأن الشاعر لا يجب أن يعبر عن مفهومه للخير والشر أو يحمل من شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى ، وهو لا يرى أى تناقض بين أقواله وممارسته الشعرية . إن ما كان شلى يغيضه هو أن يجعل الشاعر من شعره وسيلة إملاء درس خلقى أو وسيلة نشر معتقدات خلقية مرتبطة بعصر الشاعر ، وهذا عند شلى يختلف كلية عن إنتاج أثر خلقى في نفس القارئ .

الأسلوب الشعرى عند شلى :

سبق أن سجلنا مقالاً الناقد جوردان من أن دفاع شلى لم يتناول أموراً فنية مثل دور العروض (Metrics) وشخصية الأسلوب الشعرى (Poetic diction) . إلا أن شلى قد اتخذ موقفاً من الأسلوب الشعرى في مقدمته لمسرحيته التراجيدية « تشنسى » (The Cenci) كموقف كوليردج من الأسلوب الشعرى في « السيرة الأدبية » :

وفي هذا الصدد فإنى أتفق تماماً مع هؤلاء النقاد المحدثين الذين يؤكدون أن استخدام لغة الناس العامة في الشعر يخلق في نفوس القراء ، مشاركة

وجدانية حقيقية . وعلى الشاعر أن يستخدم لغة المجتمع العامة وليس لغة
أى فئة اجتماعية معينة ينتمى هو إليها .^(١)

وفما يتعلق برأى شلى فى اللغة المنظومة^(٢) واللغة العروضية يتساءل برادلى عما إذا كان شلى
يعتقد حقيقة أن موازين الشعر العروضية ليست ذات أثر فى لغة الشعر . وهو يرى أن شلى لم يطور
مفهومه عن اللغة الشعرية بدرجة كافية إذ لم يناقش الأسلوب الشعرى بطريقة تفصيلية يقول
برادلى :

ليست لدينا أية دلالة على أن شلى كان من هواة دراسة آثار العروض أو
علاقات المقاطع الصوتية مثلاً كان كوليردج وكيتس^(٣) .

ويرى برادلى أن سبب هذا هو مفهوم شلى للدور الإلهام فى عملية الخلق الفنى .

الإلهام والخلق الفنى عند شلى :

أكد شلى فى دفاعه عن الشعر أن الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى يخضع لتأثير قوة لاسيطرة له
عليها ، وهو بذلك يعطى صور الكمال فى أمثل صوره . بل هو يقول إن عقل الشاعر لا يكون هذه

(١) شلى ، تصدير «تشنى» ، الناشر هاتشسون سنة ١٩٧٠ ص ٢٧٨ (والترجمة للباحث)

In this respect, I entirely agree with those
modern critics who assert that in order to
move men to true sympathy we must use the
the real language of men in general and not
that of any particular class to whose
society the writer happens to belong .

(٢) اعتقد شلى أن ترجمة الشعر أمر خاطئ حيث أن الترجمة تنقل المعنى ولا تنقل التناغم الموجود فى القصيدة . ويرى
برادلى ان هذا رأى غريب ولاسباً من مترجم «النودة» لافلاطون وخطبة أجاتون الطويلة فى «الوليمة» .

(٣) برادلى ، محاضرات آكسفورد عن الشعر سنة ١٩٠٩ ص ١٥٩ (والترجمة للباحث)

.. we have no evidence that, like
Coleridge and Keats, he was a curious
student of metrical effects or the
relations of vowel-sounds.

الصور ، وذلك لأنها هي التي تكوّن نفسها في عقل الشاعر . ويرى برادلى - كغيره من النقاد - أن اعتقاد شلى هذا إنما هو تأكيد لاهتمامه واعتقاده بمبدأ الإلهام ، ويستند في ذلك إلى قول شلى بأن عملية الخلق الفني تعود في أصلها إلى لحظات مقدسة كما أسلفنا . ويعتبر برادلى أن ما قاله شلى في الإلهام يعكس حتماً بدرجة ما خبرته الخاصة . ألم يؤكد شلى أن أى قصيدة منها بلغت درجة إلهامها إن هي إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلي ؟ ألم يقل شلى إن الشاعر حينما يبدأ كتابة القصيدة يكون الإلهام قد بدأ يفقد حدته وهذا لا يعنى أن الإلهام يتبدد نهائياً ؟ ألم ينادى كبار شعراء عصره أن يراجعوا أنفسهم في تأكيدهم أن أجمل القصائد الشعرية هي نتاج الجهد والدراسة ؟

يرى برادلى أن ما قاله شلى في موضوع الإلهام به قدر من التهويل ، ويرجع هذا إلى الموقف المعادى الذى اتخذته من التفكير العقلانى (Cold reason) والقصد المتعمد (Calculation). ويرى برادلى أن شلى قد تناسى حقيقة هامة . وهى أن الشاعر عندما يصحح ويعيد تشكيل قصيدته يصير قادراً على إحياء قوة الدافع الأصلية إلى درجة ما . ويستطرد برادلى فيقول إننا نعلم من شلى نفسه أن أعظم أشعاره قد كلفته جهداً عظيماً . كما أن هناك قراءات مختلفة في مخطوطاته التى خلفها وراءه . إلا أن برادلى يقر أن ما يقوله شلى في دفاعه يمثل إلى حد كبير طريقتة في كتابة الشعر . كان شلى يترك العنان لافكاره وهى تتدفق دون أن يتمهل ليكمل بيتاً غير منسجم ، أو ليجث عن كلمة لم تواته في لحظتها . ويتفق برادلى مع مقاله كيتس من أنه كان من الممكن لشلى أن يكون فناناً بدرجة أكبر مما ظهر عليها .

مفهوم الخيال عند شلى :

هناك اتفاق عام بين النقاد على أن ربط شلى بين الشعر والخيال هو جوهر دفاعه عن الشعر . ولذا اعتبر الناقد « جراهام هاف » دفاع شلى أعظم وثيقة كتبت عن النظرية الرومانسية في الشعر . وهو يعتبر أن مفهوم شلى للخيال ووظيفته مأخوذ من نظرية كوليردج في الخيال كما عبر عنها في « السيرة الأدبية » . يقول هاف :

إنه يبدأ بتقرير حقيقة يحاول كوليردج أن يبرهن عليها وهى أن قوة الخيال

قادرة على أن تدرك على نحو ما الحقيقة الأساسية . في مباشرة يصعب على الملكات المنطقية الأخرى أن تصل إليها^(١) .

وحيث أن الشعر هو التعبير عن الخيال ، فهو أيضا المدخل إلى هذا النوع من المعرفة التخيلية ، وهو المدخل إلى الأخلاق . فلكي يكون الإنسان خيراً عليه أن يمارس الخيال بدرجة عالية من الحدة والشمول ، ألم يقل شلي إن الخيال هو أداة الخير الخلقى الكبرى ؟ وأن الشعر يدعم الخيال وهو بذلك يدعم الخير الخلقى ؟

أما برادلي فإنه يرى أن عرض شلي لمفهومه عن الخيال ليس واضحاً تماماً . وهو يعتقد أن شلي قصد بكلمة الخيال تلك العملية التي تتخيل فيها روح الإنسان أن شيئاً ما مائل أمامها . شيئاً يتصف بالكمال ويملاً روح التخيل بالبهجة مما يبعث في التخيل رغبة صادقة في أن يحقق مصدر الكمال والبهجة ، هذا ، وغالباً ما تقترن عملية التخيل هذه بعاطفة قوية . ويستخدم برادلي كلمة « مثال » (Ideal) للإشارة إلى هذا الشيء المتخيل . والمقصود بكلمة « مثال » ، كما يستخدمها برادلي ، أنها صورة تقترن بالكمال . وهي لذلك شيء مبهج . ويعتقد برادلي أن شلي قصد بكلمة « الخيال » عملية إيجاد أى مثال يتصف بالكمال والتعبير عنه . وأن هذه العملية هي وظيفة الشعر بمعناه الأعم . وهو يؤكد أن « المثال » حسب فهمه لمقال شلي ، ما هو إلا رؤية للجمال في أكمل صوره الفكرية ، ويستند برادلي في تفسيره لمفهوم شلي للخيال إلى أقوال شلي في مقاله والكيفية التي يقترن بها الشيء المتخيل بالجمال . ألم يقل شلي إن شعر روما الحقيقي قد وجد في مؤسستها ؟ ألم يقرن شلي ما يتخيله الشاعر بكل ما هو منسق منتظم متناغم ذو إيقاع ؟

اللغة عند شلي :

كذلك اهتم برادلي بتأكيد شلي على أن اللغة هي أكثر وسائل التعبير الفني مرونة . وهذا هو

(١) هاف G Hough « شعراء الرومانسية » ، سنة ١٩٥٣ ، ص ١٥١ (الترجمة للباحث) .

He begins by stating as an axiom what Coleridge tries to prove the power of the imagination to perceive, in some sense, essential reality with a directness impossible to the discursive faculties.

سبب تفوق الشعر على الفنون الأخرى . فاللغة وسيلة تعبير الشاعر . لقد أبرز شلى الارتباط الوثيق بين اللغة والخيال على أساس أن اللغة هي نتاج للخيال . ولكن برادلى يخالف شلى في رأيه أن الشاعر أكثر قدرة من أصحاب الفنون الأخرى على التعبير عن إدراكه . ويرى برادلى أن قول شلى إن وسيلة التعبير في الفنون الأخرى هي بمثابة عائق بين إدراك الفنان وقدرته على التعبير عن إدراكه ، هو قول يتسم بالتعصب للشعر . لقد أغفل شلى نقطة هامة وهي أن الصفات الكامنة في وسيلة تعبير الموسيقى أو النحات هي التي تمكنه من التعبير عن إدراكه . وأن ما يعبر عنه الموسيقى أو النحات لا يمكن فصله عن أداة تعبيره بمعنى أن إدراك الموسيقى هو في جوهره إدراك يتطلب تعبيراً موسيقياً .

شلى من خلال أعماله الشعرية :

كان لشلى نظرية منطقية في طبيعة الشعر ووظيفته ، وهذا يفسر لماذا اهتم بالتعبير عن النظريات الفلسفية في شعره والمزج بين الشعر والفلسفة . لقد قبل شلى المذهب الذى نادى به المتطرفون من أمثال « جودوين » في أوائل القرن التاسع عشر والذى أطلقوا عليه اسم « التقدم العظيم لعقل الجماعة » ، وهو مذهب يتعلق بفكرة التقدم الإنسانى ، وجوهره أن البشر سائرون إلى الكمال . وبما أن الشعر عند شلى رسالة فلسفية واجتماعية وخلقية فقد استخدمه كأداة للإصلاح الاجتماعى والتثقيف الخلقى . ألم يقل شلى في تصديره لتحفته الخالدة « بروميشيوس طليقاً » إن بطله يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم ، ألم يقل أن من أغراضه هو أن يقرب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء شعره ؟

ورغم تأكيده الغاية الخلقية للشعر كان شلى يمتق الشعر التعليمى مقنا شديداً . والشعر التعليمى عنده هو الشعر التبشيرى الصريح الذى ييشر بمذهب معين أو يروج لنظرية من النظريات . وهذا لا يتعارض مع عقيدة شلى أن للشعر رسالة اجتماعية وأخلاقية كبرى . وقد استند شلى في رأيه هذا إلى أن مثل هذا الشعر التعليمى يمثّل وجهة نظر واحدة وهي وجهة نظر الشاعر أو المدرسة الاجتماعية التى يمثّلها . وهي وجهة نظر ترتبط بزمان معين ومكان معين ، والشعر عند شلى غير مرتبط بزمان أو مكان . على الشاعر أن يتعامل مع الخبرات الإنسانية العامة لا الخبرة الشخصية ، ما لم يكن له مغزى إنسانى يحول هذه الخبرة الشخصية إلى مادة إنسانية عامة . ويرى

لويس عوض أن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية من أخلاقية وسياسية وفلسفية كان يشغل تفكير شلى فى جميع مراحل حياته :

ليس من السهل أن تجد بين منظوماته قطعة واحدة كتبت فى وصف الجبال المجرد أو للتعبير عن اختيار ليس له مدلول اجتماعى . كل ما حدث من تغيير فى فهمه لهذه المشكلة هو سير مطرد نحو النضج الفنى نلاحظه إذا تتبعنا أعمال شلى من مبدئها إلى منتهىها^(١) .

ويستند عوض فى رأيه هذا ، وقد سبقه معظم النقاد إلى هذا رأى ، إلى قصيدة « الملكة ماب » التى نظمها شلى وهو فى الثامنة عشرة ، والتى أودع فيها خلاصة عقيدته فى الفلسفة والأخلاق والإصلاح الاجتماعى ، دون أن يحاول التستر وراء العرض الفنى ، فضرب بذلك مثلاً حياً فى الشعر التعليمى الذى مقتته وهاجمه عندما نضج فنياً أى وقت أن كتب قلة أعماله « بروميشوس طليقاً » . إنها مثل حى لأدب الدعاية وسجل لتعاليم البورجوازية فى عهد الثورة الفرنسية . وشلى فى « ثورة الإسلام » يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوازية ولكنه ليس شاعراً تعليمياً ولا داعية بالمعنى الممجوج ، مثلاً بدا فى « الملكة ماب » وهو فى « بروميشوس طليقاً » يودع عقيدته السياسية مستتراً وراء عرض فنى رائع وموضوعية كاملة . وهذا يثبت ان فن شلى هو الذى تطور وليس فهمه لوظيفة الشعر . وهذا يدفعنا إلى استعراض شلى من خلال أشعاره لامن خلال أقواله النقدية .

أعماله الشعرية الطويلة :

إن دراسة أعمال شلى الشعرية الطويلة أمر حتمى لا لمجرد أنها تحوى الكثير من أروع ما كتب ، ولكن لأنها تعطينا فكرة واضحة ومتكاملة عن طبيعة مزاجه الشعرى . وأول ما يتضح لنا من استعراض أعماله الشعرية الطويلة هو أنه كتب أشعاراً للخاصة من القراء (Exoteric Poetry) وأشعاراً لعامة القراء (Esoteric Poetry) . والفرق بينهما هو الفرق بين « بروميشوس طليقاً » و « الكونت تشنى » .

(١) عوض لويس ، بروميشوس طليقاً ، سنة ١٩٤٧ ص ٦٢

تعتبر قصيدة « الملكة ماب » ذات أهمية كبرى في تقييم تطور فن شلى . نظمها عام ١٨١٣ لينشر أفكاره ويبشر العالم بدين جديد (Proselytizing the world) ولذا لقيت ترحيباً شديداً من دوائر الطبقة العمالية المتطرفة . ترى الفتاة إيانثى ماضى البشرية وحاضرها ومستقبلها . وترجع مما تراه من يؤس وشقاء . وترى رجال الدين والملوك يعيشون في الأرض فساداً ولكن الأمل هناك ، فنواة الكمال موجودة في قلب الإنسان :

وفي كل قلب نطفة الكمال
إن أحكم الحكاء على وجه الأرض
الذين احتلبوا من خزائن العقل
العلم والحقائق والفضائل الشجاعة القوية
لم يكونوا أول أمرهم إلا أطفالاً ضعافاً عديمي التجربة^(١).

إن نواة الخير هذه هي التي جعلت بروميشوس يندم على لعنته الإله جوبيتر . والصراع بين قوى الشر والخير الذي صورته شلى في « الملكة ماب » هو نفس الصراع الذي نجده في كل قصائده وأعماله الطويلة وإن اختلفت المستويات . فزاه في « بروميشوس طليقاً » على مستوى الآلهة ، ونزاه في « تشنسى » على مستوى الأفراد . ومع هذا الصراع بين الخير والشر يأتى الأمل في صورة منقذ للبشرية . منقذ يحدد كل الصفات التي جعل شلى من شعره وسيلة لغرسها في النفوس :

وسيفر الذين يمتازون بالفضيلة حتى في أحلك العصور
والحق على شفاهم الذي لن يموت . سيطوق حية الباطل
من اللهب المشتعل أبداً حتى تضطر الحية إلى أن

(١) الملكة ماب الكتاب الخامس (والترجمة للباحثة)

Yet every heart contains perfection's germ.
The wisest of the sages of the earth,
That ever from the stores of reason drew
Science and truth, and virtue's dreadless tone,
Were but a weak and inexperienced boy

تلدغ بالسم نفسها^(١)

هكذا تنتهى قصيدة « الملكة ماب » بالأمل ، وهكذا تنتهى كل قصائده الطويلة فأدونيس لم يمت وإنما اتحد مع الطبيعة ، وانتصر بروميشيوس فانتصرت معه البشرية ، ونرى « لاوون وسنا » فى حالة فردوسية فى نهاية « ثورة الإسلام » ، وتذهب يياتريس إلى الموت فى هدوء وسعادة . إن هذا التبشير بحالة من السعادة المرتقبة هو ما نراه فى كل أعماله الطويلة يقول الناقد هاف :

إن علامة شعره المميزة هو التضاد الصارخ ، كالأبيض والأسود ، بين عالم الجمال الأمثل والحرية والفضيلة الذى سيأتى وحال الواقع من حولنا فى الحاضر والماضى الغارق كله فى ظلام دامس لافرج منه^(٢)

والطريق إلى هذه السعادة عامر بالحب والفضيلة والسلام . إن عالم الخلود ، عالم الأفكار المجردة الذى بشر به شلى هو عالم أفلاطونى يمت . عالم يحوى الشر ووسيلة التغلب عليه فى آن واحد ، عالم يزم الشرفه نفسه مفسحاً المجال للخير المطلق . إن لشلى رسالة ، وهويشبرساته فى كل أعماله وإن اختلفت الوسيلة . نجده صريحاً مباشراً فى « الملكة ماب » ومستتراً وراء عرض فى رائع فى « بروميشيوس طليقاً » ، وهذا ما نراه فى « ثورة الإسلام » التى تمثل الانتقال من التعبير الصريح إلى التعبير المستتر . يقول شلى فى تصديره لهذه القصيدة :

(١) « الملكة ماب » الجزء السادس (والترجمة للباحث) .

Some eminent in virtue shall start up,
Even in the perversest time:
The truths of their lips, that never die
Shall bind the scorpion falsehood with a wreath
Of ever living flame,
Until the monster sting itself to death.

(٢) « هاف شعراء الرومانسية » سنة ١٩٥٣ ص ١٢٦ و ص ١٢٧ (والترجمة للباحث) .

...The hall-mark of his poetry is the
black-and-white opposition between the
world of ideal beauty, freedom and
virtue which is to come, and the almost
unrelieved darkness of the past and
present state of things.

لقد استخدمت تناغم اللغة المنظومة وترابطات الخيال الأثيرية وتغيرات
العاطفة الإنسانية التي تتسم بالسرعة والحدة ، وكل تلك العناصر التي
تتكون منها أى قصيدة شعرية من أجل دعم قضية الأخلاق التحررية
الشاملة وخلق حماس حقيقي في نفوس القراء لدعم مبادئ الحرية
والعدالة^(١) .

ولعل تحمس شلي لفكرة الأمل في مستقبل أفضل للبشرية هو الذي جعله يلجأ إلى فكرة المنقذ
الذي نراه في معظم أعماله الطويلة . لم يكن شلي مؤيداً أبداً لموجة التشاؤم التي سادت في أدب
عصره . واعتبر هذا رد فعل مهولاً لنكسة الثورة الفرنسية . يقول شلي في تصديره لقصيدة « ثورة
الإسلام » أن اليأس عدو حميم يجب على البشرية محاربه بكل السبل ، بل لقد اعتقد أن جيله
تغلب على موجة اليأس التي ولدتها انتكاسة الثورة الفرنسية :

ومن هنا أصبحت الكآبة وبغض الجنس البشري من خصائص العصر
الذي نعيش فيه . وأصبحت البشرية بطريقة لاشعورية تجد عزاء في
المبالغة المتعمدة في تصوير يأسها ، فتلوث بذلك أدب العصر الذي ينبع
من عقول يائسة . إلا أنه يبدو لي أن البشرية قد بدأت تخلص من هذه
الغشية بتدرج بطيء . ولقد نظمت القصيدة التالية بهذه الروح
الجديدة^(٢) .

(١) شلي تصدير « ثورة الإسلام » الناشر هاتشون سنة ١٩٧٠ ص ٣٢ . (والترجمة للباحثة)

I have sought to enlist the harmony of
metrical language, the ethereal combinations
of the fancy, the rapid and subtle transitions
of human passion, all those elements which
essentially compose a poem, in the cause of
a liberal and comprehensive morality; and
in the view of kindling within the bosoms
of my readers a virtuous enthusiasm for
those doctrines of liberty and justice....

(٢) شلي تصدير « ثورة الإسلام » الناشر هاتشون سنة ١٩٧٠ للقلمة ص ٣٣ و ٣٤ . (والترجمة للباحثة)

Hence gloom and misanthropy have become the

إن دراسة أعمال شلى الطويلة تعطينا مؤشرات هامة . لقد وجد شلى أن تجسيد المثالية التى كان ينشدها ويبشر بها فى شخصيات شعرية هو أنجح الطرق لإحداث الأثر المنشود دون الوقوع فى خطأ التبشير الصريح المرتبط بالشعر التعليمى الرخيص الذى هاجمه فى دفاعه . إن دراسة مقدمة « بروميثيوس طليقاً » تلقى ضوءاً على وصوله للنضج الفنى . وقول شلى أن هدفه هو إبراز نواحي الجمال المثالية للسمو الخلقى بغية تعشق القراء لها والتمثل بها ، هو قول يلخص فلسفته فيما يتعلق بوظيفة الشعر الاجتماعية والخلقية . لقد أوضحت مارى شلى أن « بروميثيوس طليقاً » إن هى إلا صورة أكثر مثالية لنفس الموضوع الذى عالجته شلى فى « ثورة الإسلام » فالقصيدتان تصوران الكفاح البطولى من أجل الحرية بكل أنواعها . ويرى المؤرخ والناقد « إيان جاك » أن دراسة موضوعات قصائد شلى الطويلة تعطى مؤشراً هاماً فى دراسة فلسفة شلى فيما يتعلق بوظيفة الشعر :

فبينما يناضل لاوون من أجل الحرية السياسية والاجتماعية فى دولة واحدة
بناضل ميثيوس من أجل حرية البشرية فى أعمق وأشمل صورها^(١) .

تدور أحداث أعماله الطويلة حول فكرة الصراع بين الطغيان والحرية وإن اختلفت المستويات . إن بروميثيوس تجسيد للمعتذ الذى بشرت به « ماب » الفتاة إيانثى . من السهل إذن أن ندرك لماذا اعتبر النقاد شخصية بروميثيوس البطل المثالى عند شلى ، ولماذا اعتبروا قصة بروميثيوس الموضوع

characteristics of the age in which we live,
the solace of disappointment that unconsciously
finds relief only in the wilful exaggeration of
its own despair. The influence has tainted the
literature of the age with the hopelessness of
the minds from which it flows....But mankind
appear to me to be emerging from this trance.
I am aware, methinks, of a slow, gradual, silent changel
In that belief, I have composed the following poem.

(١) إيان جاك « الأدب الإنجليزى » سنة ١٩٦٣ ص ٨١ . (والترجمة للباحثة) .

Whereas Laon strives to bring freedom
(primarily political and social freedom)
to one particular state, Prometheus brings
Freedom in the deepest and most
comprehensive sense to the whole of
mankind.

المثالي لشعره . لقد أوجزت ماري شلى عندما وصفت موضوع شعر شلى المفضل في هذه السطور القليلة :

إن أحب الموضوعات لديه كان صورة المجاهد يحارب « مبدأ الشر » هذا الشر الذى يعذبه ، بل يعذبه مع الشر ، الناس أجمعين ، حتى الطيبين الذين خدعوا فحسبوا أن الشر جزء ضرورى من الوجود الإنسانى ^(١) .

إن هذا الصراع بين الخير والشر هو نواة أعماله الطويلة إنه صراع يهزم فيه الشر نفسه . وهو صراع تعكسه الطبيعة . إن الطبيعة عند شلى تعكس إحساسات الشخصيات . وهكذا تتكامل الصورة . لقد بكى كيتس ، رمز العبقرية المضطهدة ، وبكته فينوس وأورانيا من عالم الأساطير وكذلك تبكيه الطبيعة . والطبيعة عند شلى تشارك الإنسان إحساساته فهي تفرح لفرحه ، مثلما فرحت لتحرر بروميثيوس ، وتحن لحزنه كما تحن في مرثية أودونيس :

بكت أودونيس الأشكال والألوان والعمور والأصوات الحلوة وكل ماكلف به أودونيس من أشياء وصاغه في أفكار . أما الصباح فقد لجأ إلى برجه الشرقى ، وقد انحلت ذوائبه . وابتلت بالدموع التى كان ينبغى أن تزين الثرى . فحجبت ذوائبه عيون السماء التى تنشر النهار فى الآفاق . وفى البعد تأوه الرعد . ونام أوقيانوس الشاحب نوما مضطربا ، واندفعت الرياح الهائجة بينة ويسرة ، وناحت فى التياح شديد ^(٢) .

(١) ماري شلى . إيان جاك الأدب الإنجليزي ١٩٦٣ ص ٨١ . (والترجمة للباحث) .

The subject he loved best to dwell on
was the image of One warring with the
Evil Principle. oppressed not only by
it, but by all even the good, who were
deluded into considering evil a necessary
portion of humanity.

(٢) لويس عوض بروميثيوس طليقاً وأدونيس سنة ١٩٤٧ ص ٢٠٧ .

All he had loved, and moulded into thought,
From shape, and hue, and adour, and sweet sound,
Lamented Adonais. Morning sought

وشلى شاعر تجريدى بحث ، نراه فى « روميثيوس طليقاً » يصور مغبة الطغيان فى جميع أشكاله ويشكك فى القوة المطلقة فى كل زمان ومكان . نراه يسمو بهذا المبدأ الكبير عن أية تطبيقات جزئية . فهو يتخذ من السماء مسرحاً لأحداث مسرحيته ومن الآلهة أشخاصاً . ويرى لويس عوض أن اختيار شلى هذا له مغزى كبير . لقد بعد شلى فى تصوير الاستبداد الجزئى الموقوت المتمثل فى طغاة تاريخ البشرية من أمثال نيرون ويورجيا وقصد أن يصور الاستبداد المطلق ، وهذا هو نفس ما يحدث فى « أدونيس » ، أن تجريدية شلى تجعل من كيتس رمزاً ، وهذا يفسر لنا لماذا اعتبر شلى رثاءه لكيتس رثاء لنفسه .

إن دراسة مرثية « أدونيس » ، هذه القطعة الفنية الرائعة ، وتحليلها لخبر دليل على اتجاه شلى التجريدى البحث ، إن كيتس رمز للعبقريّة المضطهدة ولكنه لم يميت وإنما الذى مات هو الموت . لقد انحدت روحه مع روح الطبيعة وصوته يسمع فى ألسنها ، وسرعان ما تتحول المرثية إلى فلسفة شاعرية فى حقيقة الجسد والروح ، فالجسد يفنى والروح باقية خالدة :

... من التراب جاء وإلى التراب يعود . ولكن روحه ترجع إلى نافورة
اللهيب التى نبعث منها فهى قطعة من الكائن الأبدى ، ولا بد لها أن
تشتعل على مدى الزمن وأن تثبت لعوامل التغيير ، فهى من النور الأول
ولا سبيل إلى إخمادها ، على حين يحنم الجسد ، بيت الشهوات ،
ويتحرر صاحبه من عمره الأرضى ^(١) .

Her eastern watch tower, and her hair unbound,
Wet with the tears which should adorn the ground,
Dimmed the aerial eyes that kindle day;
Afar the melancholy thunder moaned,
Pale ocean in unquiet slumber lay,
And the wild winds flew around, sobbing in their dismay.

(١) « أدونيس » ترجمة لويس عوض ١٩٤٧ ، ص ٢٨٥ .

Dust to the dust! but the pure spirit shall flow
Back to the burning fountain whence it came,
A portion of the eternal, which must glow
Through time and change.

ويتقدم الميثية تردد تجريدية شلى ، نراه يتناول بالشرح والتحليل الدافع الشعري الخلاق ، نراه يتأمل الحياة والموت . ويتقدم التجريدية تبدو أفلاطونية شلى فى نظره إلى هذا العالم الفانى وتطلعه إلى ضياء الأبدية .

المتعدد يفنى ويبقى الواحد الأحد . إلى الأبد
يسطع نور السماء ، أما ظلال الأرض فتُستسَخ .
ولا تزال الحياة تلوث ضياء الأبدية الأبيض
كانها قبة من زجاج مختلف الألوان حتى يحطمها
الموت إلى شظايا^(١) .

وكان لشلى قدرة فائقة على تطويع أسلوبه . إن أبسط مقارنة بين أسلوب (Idiom) شلى فى « بروميثيوس طليقاً » وأسلوبه فى « تشنسى » لدليل على أن شلى كان شاعراً يوائم بين أسلوبه ونوع شعره وموضوعه . فلنقارن الأسلوب الملحمى (Epic Idiom) الذى اتبعه شلى فى المسرحية الغنائية « بروميثيوس طليقاً » ، ومثال ذلك وصف روح الساعة لحال الأرض بعد سقوط جوبيتر .

The loathsome mask has fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless? no, yet free from guilt or pain,

وأسلوب المسرحية يذكرنا بكتاب العصر الأليزابيثى كما يذكرنا بما اتبعه هو نفسه فى تشنسى ، ومثال ذلك حديث جياكومو للأسقف أورسينو وهو فى قمة غضبه :

(١) « أدونيس » ترجمة لويس عوض ، ١٩٤٧ ، ص ٢٣٠ .

The one remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;
Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of eternity,
Until Death tramples it to fragments.
Prometheus Unbound, Act 111, Sc. 1v

Giacomo. Ay !
Does my destroyer know danger? We
Are now no more, as once, parent and child,
But man to man; the oppressor to the oppressed;
The slanderer to the slandered; foe to foe:
He has cast nature off which was his shield,
And Nature casts him off, who is her shame;
And I spurn both.....^(١)

ويؤكد المؤرخ الأدبي «إيان جاك» ، أن شلي أظهر براعة في تطويع أسلوبه لإحداث الأثر المسرحي المطلوب . ومعروف أن أحد خصائص الشعر المسرحي الجيد هي القدرة على إحداث آثار متعددة ، أوسع مجالا مما تحده أنواع الشعر الأخرى . انظر إلى البساطة الشديدة التي استخدمها شلي ليعبر عن روعة إحساس بياتريس وهي تواجه الموت بشجاعة نادرة :

Beatrice. Farewell, my tender brother. Think
of our sad fate with gentleness, as now:
And let mild, pitying thoughts lighten for thee
Thy sorrow's load. Err not in harsh despair,
But tears and patience.....

Camillo. Oh, Lady Beatrice!

Beatrice. Give yourself no unnecessary pain,
My dear Lord Cardinal. Here, mother, tie
My girdle for me, and bind up this hair
In any simple knot; ay, that does well.
And yours I see is coming down. How often
Have we done this for one another; now
We shall not do it any more. My Lord,
We are quite ready. Well' tis very well. ^(٢)

إن بروميثيوس قة في كماله . وكذلك بياتريس ^(٣) تتصرف روحها في النهاية ، مثلما انتصرت روح شلي في خاتمة «أدونيس» كذلك كان لاوون مناضلاً من أجل الحرية . وأخيراً يرسم لنا الناقد «إيان جاك» الصورة العامة لشعر شلي في مطولاته فيقول :

The Cenci, Act III, Sc. 1, lines 282-288

(١)

The Cenci Act V, Scene IV, Lines 142-165

(٢)

(٣) ال الصراع بين تشي وإبته بياتريس هو نفس الصراع بين بروميثيوس وجوبيتر على المستوى الشرى

١٠٣

ويمكننا الآن أن نحاول وصف القصيدة المطولة عند شلي . إن موضوعها هو الصراع بين الاستبداد والحرية ، أو بين البغضاء والحب . وهي تنصص صورة للجنة وللحجم . وبين الشخصيات الأساسية فيها نصادف شخصية تمثل المثل الأعلى وهي ترمز للشاعر . كما نجد شخصية تمثل محبوبته وأخرى تمثل طاعة . هذه التركيبة العامة يمكن أن نلاحظها مرارا وتكرارا^(١)

أعماله الشعرية القصيرة :

إذا ما تناولنا بالدراسة أعمال شلي الشعرية القصيرة وخاصة قصائده الغنائية برزت حقيقة هامة وهي أن هناك اختلافاً ملحوظاً في المزاج الشعري (Poetic mood) بين مطولاته وهذه القصائد القصار ، فهو في أشعاره الطويلة متفائل في أغلب الأحيان بينما نجده متشائماً بصفة تكاد تكون دائمة في أشعاره الغنائية . نخلص من هذا إلى أن التفاؤل والتشاؤم هما الحالتان النفسيتان اللتان عبرَ عنها في معظم أعماله ، وهما بذلك يمثلان جانبي اتجاهه العقلي والفني ، ولا يرى « إيان جاك » أن هاتين الحالتين تشكلان أى تضارب بينهما في شعره . فهو يقول :

« ليس بينهما تناقض لقد كان متفائلاً فيما يتعلق بمستقبل الإنسانية ولكنه كان متشائماً بصفة مستمرة تقريباً فيما يتعلق بمستقبله هو كفرد »^(٢) .

(١) جاك إيان « الأدب الإنجليزي » ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٧ . (والترجمة للباحث) .

A general description of a long poem by Shelley may now be attempted. Its subject is the struggle between tyranny and freedom, or Hate and Love; it includes a vision of heaven and hell; and among the main characters are found an idealized representation of the poet himself, his beloved, and very often a tyrant. Time and again this some general pattern may be detected.

(٢) جاك إيان « الأدب الإنجليزي » ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٨ (الترجمة للباحث) .

وهذا يفسر لماذا جاءت معظم قصائده الغنائية القصيرة أكثر أعماله نزوعاً إلى الحزن ، حيث إنها أكثر أعماله تعبيراً عن ذاته . فهي قصائد تتناول إحساساته الخاصة ، ولا سيما تلك الإحساسات والاتصالات التي يشعر بها الفرد عندما يخلو إلى نفسه . وإذا أردنا أن نجد قاسماً مشتركاً في قصائده الغنائية فلن نجد أصدق من القول إنها سجل لإحساساته في خلوته . لا غرو إذن أن أكثر قصائده الغنائية شيوعاً هي أكثرها تعبيراً عن الحزن واليأس والضجر ، تلك الحالة النفسية المتمثلة في قوله في قصيدته « مرثية » .

أيها العالم ! أيتها الحياة ! أيها الزمن !
يا من أخطو على آخر درجاته
مرتعداً حيث كنت أقف من قبل ،
متى يعود جلال مجدك ؟
لن يعود ، آه .. لن يعود أبداً^(١)

ومن أشعاره الجيدة التي تميز بهذا الإحساس الحزين قصيدة « الحريف » . فهي أشبه أشعاره بترنيمة جنائزية ، انظر كيف استخدم شلى الوصف المباشر الذي يتصف بالبساطة الشديدة ليعكس هذا الإحساس الحزين :

The warm sun is fading, the bleak wind is wailing,
The bare boughs are sighing, the pale flowers are dying,
And the year.
On the earth her death-bed, in a shroud of leaves dead is
lying.

There is no contradiction between them. He
was optimistic about the future of the
human race, pessimistic (almost always)
about his own future as an individual.

(١) المسيرى وزيد الرومانيكية ، سنة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٧ .

O World! O life! O time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more, Oh; never more!

إن الشمس الدافئة تحب
والرياح الباردة تنوح
والغصون العارية تتشاب
والزهور الذابلة تموت
والعام ملق على الأرض التي هي فراش
الموت متكفنا بالأوراق
اليابسة الميتة^(١)

إن قصائد شلي الغنائية ماهي إلا تعبير عن إحساس بالوحدة والعزلة (The utterance of a solitary) لقد سجل معظم النقاد حقيقة هامة تميز معظم قصائده الغنائية . فإن عالم شلي الغنائي خاص به ، عالم ليس به آخرون ، إنه عالم « وحدة الأنا » (Solipsism) الذي عبر عنه في تضرعه للشقاء بقوله :

أيها التعاسة ، لقد عرفنا بعضنا بعضاً
كأنا أخ وأخت
مقيان في نفس الدار الموحشة
سنين طويلة ، وعلينا أن نعيش بعض
الساعات أو الدهور فيما بعد الآن^(٢)

فهو تارة ينجى القمر جاعلاً منه رمزاً لوحده :

هل أنت شاحب لأنك مجهد من تسلقك

Autumn: A Dirge, Posthumous Poems, 1824.

(١)

(٢) « أبهال » ترجمة مرتضى شراة في مجلة الاديب سنة ١٩٤٤ .

Misery! We have known each other,
Like a sister and a brother
Living in the same lone home,
Many years - we must live some
Hours or ages yet to come.

أبراج السماء ، وتحديقك في الأرض
هائماً على وجهك بلا رفيق
بين النجوم المختلفة الأصول
المتقلبة دائماً ، كعين في كمد
لا تجد ما يستحق ثباتها؟^(١)

وتارة بصف طائراً وحيداً والطبيعة من حوله جرداء وكأنها ترى لحاله :

جلست أنثى الطير تبكي وليفها
فوق غصن عار ، في فصل الشتاء
زحفت فوقها الرياح المتجمدة ،
وزحمت تحتها الجداول المتجمد ،
لم تكن هناك ورقة في الغابة الجرداء ،
ولا زهرة فوق الأرض ،
والجو يكاد يكون تام السكون ،
إلا من صوت الطاحونة^(٢) .

(١) المسبى وريد ، الرومانتيكية ، ترجمة بعنوان « إلى القمر » سنة ١٩٦٤ ص ٢٥٦ .

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven, and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth,
And ever-changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

(٢) المسبى وزيد ، الرومانتيكية ، ترجمة بعنوان « أغنية » سنة ١٩٦٤ ص ٢٥٨ .

A widow bird sat mourning for her love
Upon a wintry bough
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

١٠٧

ويقرر الناقد «إيان جاك» ان قصائد شلي الغنائية هي مناجاة للنفس وليست حواراً ذاتياً
درامياً ، ولعل خير مثال على ذلك الترتيلات الغنائية في جبال آسيا :

يا جوهرة الحياة ! إن شفتيك
تلهبان بجمارة الحب ما بينهما من هواء .
وإن بسماتك قبل اختفائها
تجعل الهواء البارد قيثاً لا يطاق ،
فاستري بسماتك وراء نظراتك ،
فما حملق أحد في عينيك
إلا غاب عن رشده وظل في تيههما .
يا ابنة النور ! إن جسدك يحترق
تحت الغلالة التي توشك أن تحضيه .
يحترق كما تحترق أشعة الصباح الناصعة
طى السحاب قبل أن تمزقه .
وهذا الجو الإلهي الفريد
يحترقك أينما أشرقت^(١) .

(١) عوض لويس «بروميثيوس» طبعاً سنة ١٩٤٧ ص ١٥١ و ١٥٢ .

Life of life! thy Lips enkindle
With their love the breath between them;
And thy smiles before they dwindle
Make the cold air fire; then screen them
In those locks, where whoso gazes
Faints, entangled in their mazes.

Child of light! Thy limbs are burning
Through the veil which seems to hide them,
As the radiant lines of morning divinest
Through thin clouds, ere they divide them;
And this atmosphere divinest
Shrouds thee whereso'er thou shinest.

إن جمال آسيا الذى تتغنى به الأصوات هو جمال إلهى غير دنيوى ، جمال مقترن بالنور الإلهى والألحان العذبة ، وهذا يفسر لماذا أجمع معظم النقاد على أن النساء اللواتى يخاطبن شلى فى أشعاره الغنائية - وهو لا يكاد يخاطبن مباشرة - لا يتمين إلى هذه الأرض ؛ هن أقرب إلى الملائكة منهن إلى البشر. فالحب عنده مقترن بالألحان العذبة والنور الإلهى ، أليست آسيا جوهرة الحياة (Life of life) وابنة النور (Child of light) وسراج الأرض (Lamp of earth) وماذا عن حب ميراندا ، سيدة الجيتار ؟ أليس صوتها فى عذوبة أنغام الجيتار وماذا عن جين (Jane) وصوتها الإلهى الذى ينقل محبوبها إلى عالم آخر ؟ يقول فى قصيدته « إلى جين » :

حتى وإن طفى الصوت غنى مرة أخرى
بصوتك الحبيب نغماً آتياً من عالم
آخر بعيد عن علمنا ، حيث تترج
الموسيقى وضوء القمر والحب
فتكون كلها شيئاً واحداً .^(١)

ومع أن شلى يتغنى بقوة الحب الدائمة فى قصيدته الشهيرة « الموسيقى » ، إذ يقول :

الموسيقى عندما تموت الأصوات العذبة تدوم
ذبذبة الموسيقى فى الذاكرة
والروائح ، عندما تمرض زهرات البنفسج العذبة
نحياً فى تلك الحاسة التى تحيها

ورق الورد . بعد موت الوردة
تكوم من أجل فراش الحبيب .
وهكذا أفكارك بعد غيابك
سيرقد دائماً من فوقها الحب .^(١)

فإنه في أغلب الأحيان ينظر إلى الحب على أنه لايدوم طويلا وهو يحزن لسرعة زوال الحب
(Love's transitoriness) وهذا هو ما يعبر عنه شلى في قصيدته « هروب الحب » (The
Flight of Love)

ونلاحظ أن شعر شلى الغنائى في الحب لايعالج بعض الأفكار المرتبطة بموضوع الحب التى
كانت سائدة في الشعر في القرن السابع عشر ، فشلى لايتغنى الجمال الجسدى للمحوبة ولا قصة
حب صادقة . وإنما تسير أشعاره الغنائية في الحب على وتيرة واحدة وتتم بالتجريدية وربما يرجع
هذا الاتجاه الشعرى عنده إلى حبه للفلسفة .

وفما يتعلق بالعالم الخارجى المحيط به ، نستطيع أن نقول إن الوصف المخص ليس من
خصائص شعره البارزة ، وهذا لايعنى أن شلى لم تكن لديه القدرة على الوصف . فإن أبسط
دراسة لقصيدته « المساء » تعطى دلالة أكيدة على أن قدرته على وصف مايحيط به من طبيعة
خلابة كانت هائلة . انظر كيف يصف شلى حركة الطبيعة مع قدوم المساء :

تغرب الشمس ، وتنام الطيور
وتنلغخ الحفافيش في الهواء الساكن الكثيب
وترحف الضفادع من البقاع الندية بشاقل
وتتجول نسائم المساء هنا وهناك

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.
Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts when thou art gone,
Love itself shall slumber on.

مداعبة سطح الجدول المتماوج
فلا توقظ موجة واحدة من حلمها الصيفي.

ولا ندى فوق العشب الجاف هذه الليلة
ولا ندى فوق ظلال الأشجار ،
والرياح متقطعة جافة رقيقة كالنسيم .

وفي حركة النسيم المتقلبة
يندفع الغبار والقش إلى أعلى وإلى أسفل
في حلقات ، ثم ترقد فوق شوارع المدينة المرصوفة^(١) .

إن قدرته الفائقة على الوصف تتجلى في ربطه بين الصور المتلاحقة ، انظر كيف ربط بين
سطح الجدول المتماوج (The quivering surface of the stream) في الفقرة الأولى وصورة
انعكاس المدينة على مياه النهر وقد بدت المدينة مجهدة بفعل تماوج المياه في الفقرة الثالثة من نفس
القصيدة يقول :

وفوق سطح النهر المتدفق
تبدو صورة المدينة مجعدة^(٢)

(١) المساء نشرت بعد وفاته سنة ١٨٢٤ (والترجمة للباحة) .

The sun is set, the swallows are asleep;
The bats are fitting fast in the grey air;
The slow soft toads out of damp corners creep,
And evening's breath, wandering here and there
Over the quivering surface of the stream,
Wakes not one ripple from its summer dream.

There is no dew on the dry grass to-night,
Nor damp within the shadow of trees;
The wind is intermitting, dry, and light;
And in the inconstant motion of the breeze
The dust and straws are driven up and light;
And in the inconstant motion of the breeze
The dust and straws are driven up and down,
And whirled about the pavement of the town.
Within the surface of the fleeting river
The wrinkled image of the city lay,

(٢)

كان العالم الخارجى إذن مصدراً للإلهامه ، وهو قادر على وصفه بدقة باللغة ورقة شديدة ، ولكن أشد ما كان يجذب انتباهه إلى الكون حوله هو ما كان هذا الكون يزوده به من رموز . نعم كان شلى يعتبر الكون كله رمزاً أو نظاماً من الرموز (A system of symbols) وكان شلى يتأمل الطبيعة من حوله باحثاً عن لغة الرمزية . وهذا يفسر لماذا سهل عليه أن يتعامل مع السحب والجبال والأنهار ، ولماذا لم يهتم كثيراً بعالم الرجال والنساء من حوله . لقد وجد فى عالم الطبيعة من حوله رموزاً عبر بها عن نفسه . ألم يجد شلى فى القبرة (Skylark) رمزاً عبر به عن أفكار عالمه الخاص ؟

إن قصيدة القبرة تتمتع بحال كبير يمكن فى كل فقرة على حدة ، وقد ذهب معظم النقاد إلى رأى واحد فيما يتعلق بنظام الفقرات . فهم يرون أن نظام الفقرات فى هذه القصيدة الغنائية لأهمية له ، ويقول الناقد « هاف » فى هذا الصدد :

إن فقراتها يمكن أن ترتب كيفما كان دون أية خسارة وهذا ليس سيئاً كما يظن بل إنه فى الحقيقة ليس موقفاً نادراً فليس من المحتم أن القصيدة تتقدم فى تتابع زمنى أو منطقي لأن القصيدة كثيراً ما تكون لها وجهة نظر تتعدى الزمان والحدود وهذا ما يلائم بحق أغنية طير بعيد جداً بل إنه لا يرى . (١)

ويلاحظ هاف أن غياب الترتيب الداخلى يوجد بدرجة أكبر فى القصائد الطويلة منه فى القصيرة وهو يعلق فيقول أن شاعراً آخر من هم أكثر إدراكاً من شلى بتصميم بناء القصائد كان سيجعلها قصيدة أقصر أو يجعل لها انجهاً أوضح .

(١) هاف. Hough. وشراء الرومانسية ، سنة ١٩٥٣ ص ١٤٣ (والترجمة للباحث)

— They could be arranged almost anyhow without loss. this is not as damaging as is sometimes supposed: it is in fact not an unusual poetic situation: it is not obligatory for poems to progress in a temporal or logical sequence; they have often a timeless, synoptic point of a view; and this is appropriate enough to a poem about the song of a far-off almost unseen bird.

لقد وجد شلى فى هذا الطائر الذى يحوب الفضاء ويملاً أصداء الكون بألحان عذبة رمزاً لأفكار
عالمه الخاص ، ان الطائر روح سعيد (Blithe Spirit) يسكب ألحانه من عليين فيملاً الكون
ببهجة صاخبة (Shrill delight) وهو لذلك يطرب له :

سلام لك أيها الروح الطروب
ما أنت أبداً بطائر
يسكب كل قلبه
من السماء أو قريبا
فى فيض من أنعام الفن الطليق ^(١)

ويحوب السماء الصافية (The blue deep) وكلما علا ازداد شموه وكلما زاد شموه
ازداد ارتفاعه ، تارة يراه فى بريق الشمس الذهبى وتارة يراه وقت الغسق ، والسماء من حوله
أرجوانية ، هو نجم فى وضوح النهار لا يراه الشاعر ولكنه يسمع ألحانه . وتتوالى الصور الواحدة بعد
الأخرى لتجسد للقارئ تلك البهجة ، وذلك الفياء ، المنبعثين من هذا الروح السعيد :

صوتك العال
يتردد فى الأرض والجو
كما يحدث ، والليل صاف
أن يطر القمر أشعث
من سحابة وحيدة ، فتيقظ بها السماء ^(٢)

(١) للسيوى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٧٦١ .

Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.

(٢) للسيوى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٧٦٣ .

All the earth and air
With thy voice is loud
As, when night is bare,
From one lonely cloud
The moon rains out her beams, and heaven is overflow'd.

وسرعان ما يكتشف القارئ أن طائره القبرة إن هو إلا رمز للشاعر ، رمز يعكس رغبات شلى نفسه وطموحه :

انت كشاعر محببىء
فى نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى يتنبه العالم
ويشارك فى آمال وخاوف لم يكن يأبه لها (١)

لقد كان أشد ما يشحذ قريحة شلى الشعرية أن يجد فى الطبيعة من حوله رمزا لشيء فى داخله .
إن أنشودة الطائر ما هى إلا قصيدة شعرية يقدمها الشاعر للبشرية طواعية (unbidden) لينشر
الحبة والتعاطف بين الناس . وهذا يفسر المعنى الكامن فى الشطر الثانى من الفقرة الأولى :

Bird thou never wert,

إن شلى يراه طائرا إلهيا أكثر منه طائرا عاديا ، وهو لذلك يصفه فى سلسلة من الصور البلاغية
والاستعارات المرتبطة بعالم السماء ، وهو يجد المرح الروحي (unbodied joy) وهو يخلق فى
السماء الصافية (The blue deep) هو نجم سماوى (A star of heaven) فى
ارتفاعه ، تغمر ألحانه الكون كما تغمره أشعة القمر فى ليلة صافية ، ألا تتدفق ألحانه كسيل من النغم
(A rain of melody) لا غرو إذن أن يتساءل الشاعر عن حقيقة هذا الطائر ثم نعلم أن القبرة
رمز للشاعر .

إن القبرة قادرة على أن تفعل الأشياء التى كان شلى يود أن يفعلها ، فالقبرة تعرف الحب
ولأ تعرف أساه ، ومن هنا فإن أنشودة القبرة متسامية لا يشوبها ما يشوب أناشيد البشرية :

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٣ .

Like a poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not:

نحن ننظر فيما مضى وما هو آت
ويعتتنا الحنين إلى ما لا يوجد
أصدق ضحكاتنا تشوبها لمسة من ألم
وأعذب أغنياتنا هي تلك التي تحكى أكثر الأفكار حزنا .^(١)

إن أروغ ما يميز هذه القصيدة الغنائية هي قدرة الشاعر على تأمل ما يرمز إليه الطائر (وما أكثر ما يرمز إليه الطير كما سنرى عند حديثنا عن ترجمات القصيدة) بدرجة تجعله يخرج من دائرة ما يسيطر عليه من مشاعر ، فهو يظل في عالم الحقيقة بينما تعلو روحه مثل القبرة فيعبر عما يجيش بصدرة في موضوعية تامة تنقل إحساساته المتسامية إلى القراء . فلو أنه نغم بما ينغم به الطائر من فرح لأنشد مثله ولأنصت إليه العالم كله .

لقد أوضحت قصيدة « القبرة » عملية هامة تحدث كثيراً في قصائد شلى الغنائية وهي أن يجد الشاعر في الأشياء الطبيعية رمزاً يستخدمه للتعبير عن أنماط من الأحاسيس والانفعالات . وهناك اتفاق عام بين النقاد على أن أفضل شعر كتبه شلى كان يولد عندما يجد الرمز المناسب الذى يعكس العلاقات الكامنة في نفسه . ويتفق جميع النقاد على أن قصيدته الغنائية للريح الغربية ليست مجرد دليل صادق على هذا القول بل إنها أيضاً أعظم قصائده الغنائية . يصفها الناقد هارولد بلوم . فيقول :

إن قصيدة « إلى الريح الغربية » هي قصيدة بروميثيوس مصغرة ، إنها تلخيص قصير معبر عن كثير مما هو أساسى في المسرحية ؛ وخاصة في الفصل الثالث الرؤيوى الذى ألقه في نفس الوقت الذى أُلّف فيه القصيدة مبنى ومعنى . إن « إلى الريح الغربية » أكثر قصائده القصار

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٦

We look before and after,
And pine for what is not;
Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.

تعبيراً عن خاصية التنبؤ مثلما تمثل هذه القصيدة أفضل تمثيل مسرحية «بروميثيوس» من بين قصائده الطوال .^(١)

ويرى الناقد جراهام هاف أن عظمة هذه القصيدة تكمن في الرمزية المزدوجة الكامنة في الريح الغربية ، فالريح لا ترمز إلى حالة عاطفية في نفس الشاعر فحسب ، بل هي ترمز أيضاً إلى استمرارية الحياة المتمثلة في تتابع المواسم ، فالقصيدة تبدأ بالحريف وتنتهى ببشائر الربيع ، والريح هي روح الدمار والبعث في آن واحد . إن فكرة الموت والبعث لها أهمية خاصة عند شلي - يقول جراهام هاف :

« إن موضوع الموت والميلاد والتدمير والبعث من جديد بالنسبة لشلي موضوع له جانبان هامان . أولاً أنه يمثل المسار الطبيعي للحياة والثورات السياسية ان هي إلا المثل الإنساني الاجتماعي له ، وثانياً لأنه يسر لشلي سبيل الهروب من الكآبة النفسية التي كانت تصيبه كثيراً مما كان يؤدي إلى حالات ارتداد من الشفقة على نفسه »^(٢)

(١) بلوم Bloom «عالم الأساطير» عند شلي سنة ١٩٥٩ ص ٦٥ (والترجمة للباحثة) .

The "Ode to the West Wind" is a "Prometheus Unbound" in miniature, an expressive and economical summary of much that is central in the lyrical drama, the apocalyptic third act in particular (the Ode being composed simultaneously with the third act). This "Ode" is the most prophetic of Shelley's shorter poems, in matter and manner, even as the "Prometheus Unbound" is the most prophetic of his major works.

(٢) هاف «شعراء الرومانسية» ١٩٥٣ ص ١٤٣ والترجمة للباحثة .

The theme of death and rebirth, destruction and regeneration, is doubly powerful to Shelley: first it is the great natural process of which political revolution is the human and social example; and secondly because it affords an escape from the crushing personal despondency with which he was often afflicted, which bring about his not infrequent lapses into mere self-pity.

حرص شلى على أن يؤكد فكرة الموت والبعث في أول قصيدته :

أيتها الروح الهائجة ، الهائجة في كل مكان
أيتها المخربة الحافظة ، اسمعى اسمعى ! (١)

ان الريح تكتسح أمامها أوراق الشجر الذابلة وتحمل البذور إلى قبورها حيث تبث من جديد مع مقدم الربيع . ويصور في الفقرة الثانية كل ما في الريح من قوة عاصفة هوجاء ، يصورها رسولا للمطر والبرق يعلو عابها وسط اضطراب السماء المائج . وتبدأ الفقرة الثالثة بصورة متعددة الألوان لريح الربيع التي تجلب الأزهار بنسيمها العليل . وسرعان ما يعود الشاعر في نهاية الفقرة إلى روح الدمار التي تجلبها الريح الغربية .

لقد كرس شلى الفقرات الثلاث الأولى لتصوير التضاد (Antithesis) بين قوتي الريح الغربية ، قوة الدمار المفزعة وقوة البعث والخلق ، صورتين القوتين في فقرات وصفية مستخدما صورا بصرية (Visual imagery) وأبرز التضاد بتتالي الصور المتناقضة :

إن نظام هذه الفقرات يتبع « سميتري » ترتيباً منظماً من التضاد بين النور والظل . فالنبرات القائمة والألوان الهادئة الحزينة في الأبيات الافتتاحية تضاد مع الإشراق والنعومة التي تصف الربيع في الأبيات التالية . والفقرة الثانية كلها ظلمة يبعث البقع الضوئية والفقرة الثالثة تعكس الترتيب المتجلى في الفقرة الأولى فصورة البحر الأبيض الناعم الهادى يتوارى ليفسح المجال أمام أعمال الأطلنطى القائمة . (٢)

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٨ .

Wild spirit, which art moving every where;
Destroyer and preserver; hear, oh, hear!

(٢) هاف « شعراء الرومانسية » سنة ١٩٥٣ ص ١٤٤ (والترجمة للباحثة) .

...the arrangement is a symmetrical one
of contrasts of light and shade. The dark
tones and brilliant sombre colours of the
opening lines are contrasted with the
latter half of the stanza Stanza two is
all dark with brilliant flashes; and stanza
three reverses the order of stanza one
the soft, light-toned mediterranean picture
giving place to the sombre depths of the Atlantic

ثم ينتقل إلى الناحية التطبيقية لرمزية الريح الغربية في حياته الخاصة ، وهذا انتقال إلى الناحية التأملية (Reflective mood) من القصيدة في الفقرتين الرابعة والخامسة والمتمثلة في استخدامه للضمير الأول « I » . إن الانطباع الذي يخرج به من الفقرات الثلاث الأولى هو إحساس بما في الريح الغربية من طاقة هائلة وقوة جارفة ، وقد نبح شلى تماماً في إحداث هذا الانطباع في نفس القراء بطريقة موضوعية ، أى أننا لا نشعر بوجود الشاعر في هذا الجزء من القصيدة . أما في الفقرتين الرابعة والخامسة ، فإن شلى ينتقل من العرض الموضوعى إلى العرض الذاتى ، فيها يربط بين إحساسه بالقيود التى تثقل كاهله وما للريح من حرية وانطلاق ، فتولد عنده رغبة جارفة في أن ينعم بما للريح من حرية وقوة . إن التكرار المتالى للضمير الأول وتضرعه للريح مستخدماً الضمير الثانى (thou) يؤكد صحة ما ذهب إليه معظم النقاد من أن شلى يتعامل مع الريح كروح مثله تماماً . إن الترابط الذى يحدته الشاعر بين حالته الحالية وهو يقاسى من قيود الزمن (A heavy weight of hours) وما تنعم به الريح من حرية مطلقة لا تعرف القيود (Uncontrollable) تثير في نفسه ذكريات الماضى ، ذكريات أيام طفولته ، أيام الحرية والانطلاق .

آه ! ارفعينى كموجة ، أو ورقة ، أو سحابة .
 إننى أهوى على أشواك الحياة ! إننى ادمى
 لقد غلّنى عبء ساعات ثقيل ، وأحنى ظهر إنسان
 يشبهك ؛ شroud ، سريع ، ومتكبر .^(١)

ركز شلى في الفقرة الرابعة على إحساسه بالاكنتاب ، وفي اكتتابه يود لو أن الريح ، بما لها من قوة تلميرية ، تكتسحه أمامها ولكن للريح قدرة على بعث الحياة ، وهى بذلك قادرة على أن تبعث به نوراً جديداً . إن الفقرة الأخيرة دعاء وتضرع إلى الريح أن تبعث به حياة جديدة . إنه

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ ص ٢٧٠ .

Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!
 I fall upon the thorns of life! I bleed.
 A heavy weight of hours has chained and bowed
 One too like thee: tameless, and swift and proud.

يعتبر الريح - بكونها قوة تجلب الموت والبحث معاً - مظهرًا من مظاهر المبدأ الخلاق الذى يسود هذا العالم كله . وهو لذلك يتضرع إليها أن تجعل منه قبثارة لها . ولعلنا نلاحظ أنه فى الفقرة الرابعة يستخدم الصورة التى بدأ بها قصيدته - صورة ورقة الشجرة الميتة بمعنى جديد . إن الموت عملية ضرورية للبحث وسابقة له . وقد أشار شلى إلى هذا المعنى فى الفقرة الأولى . أن الريح تكسح أمامها الأوراق والبذور معاً ، ثم نحن نرى هذه الأوراق تكون التربة لتنمو فيها البذور وتبعث الحياة ويرى الناقد هارولد بلوم (١٩٥٩) أن شلى قد أكد مفهومه عن نبوة الشعراء فى قصيدته الغنائية هذه . وهو بهذا يتبع غيره من النقاد - وعلى رأسهم الناقد بوتل (١٩٥٢) - من اعتبروا شلى شاعراً متنبئاً (A prophetic poet) ^(١) بل هو يراه شاعراً شديداً التلدين ، شاعراً يستخدم أشعاره فى نشر دينه ، ويربط هارولد بلوم بين ذلك الروح الجبار (The breath) الذى ناداه شلى فى شعره فى « أدونيس » وبين الريح الغربية التى يتضرع إليها شلى ويرى أنها شيء واحد . وهو بذلك يرى أن هذه القصيدة الغنائية إن هى إلا تجسيد المفهوم النبوى ، ولذا يجب أن نقرأ على ضوء تقاليد « أدب النبوة » (Prophetic Literature) وقواعده الذى تمتد جذوره إلى التراث العبرى (Hebrew tradition) . وهو يؤيد ما ذهب إليه بوتل من أن « الريح الغربية » هى ترنيمة مقلّمة (Psalm) تشبه إلى حد كبير ترانيم رسل العبرية السابقين . هى تضرع الضعيف إلى القوى وهذا يفسر لماذا يركز شلى على ذاته فى ختام القصيدة . إنه يصور نفسه فى صورة الشاعر النبوى الذى لا يكثر به أحد ، تماماً مثلما لم تكثر البشرية بالنبين . ولذلك فإن تضرعه للريح إن هو إلا تضرع النبى لربه أن تستجيب البشرية له :

وسحر هذه الأشعار
انثرى كلماتى على البشر
كالرماد والشر من سفير لم يخمد !
كونى خلال شففى نفيير نبوءة
إلى العالم الغافل ! آيتها الرياح ^(٢)

(١) فى دفاعه عن الشعر يرى شلى أن الشاعر يجمع فى ذاته صفة المشرع وصفة الرسول النبوى .

(٢) أغنية « إلى الريح الغربية » للسرى وريد سنة ١٩٦٤ ص ٢٧١ .

ويرى بلوم أن شلى يستخدم صوراً ذات طابع ديني يناسب فكرة الموت والبعث ، إن الإيحاءات الكامنة في الكلمات الثلاث جثمان ، قبر - بوق ، توحى بفكرة البعث يوم القيامة . استخدم شلى الفقرات الثلاث الأولى ببراعة فائقة لتطوير فكرته لقد رأينا ما تحدثه الريح في الأرض . وفي الفقرة الثانية نرى ما تحدثه الريح في السماء . وفي الفقرة الثالثة نرى ما تحدثه الريح في البحر . لقد اكتملت الصورة وأضفى عليها وحدة متكاملة بتكرار تضرعه لهذه الريح في نهاية كل قرة من الفقرات الثلاث ، بل هو يبدأ كل قرة من الفقرات الثلاث بمناجاة الريح أن تستجيب لتضرعه :

وصف الشاعر ما تحدثه الريح في مجالات تأثيرها الثلاثة : الأرض والسماء والبحر بدقة متناهية ، ولكن الوصف في كل من الحالات الثلاث ثانوى بالنسبة لتضرع الشاعر المباشر للريح ، والذي يسبق الوصف ويليه . وهكذا ، فإن تركيب كل من الفقرات الثلاث الأولى يؤكد الفكرة الأساسية في القصيدة^(١)

كما يرى بلوم أن الفقرة الثالثة تُعدّ القارئ للفقرة الرابعة التي هي نقطة التحول (Climactic stanza) في القصيدة وشلى عادة يستخدم اللون الأزرق (azure) ليرمز إلى

And, by the incantation of this verse,
Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawaken'd earth
The trumpet of a prophecy.

(١) بلوم Bloom وعالم الأساطير عند شلى، سنة ١٩٥٩ ص ٧٧ (والترجمة للباحث).

The action of the wind is described with great literal exactitude, in all its three spheres of action: earth, sky and water. But the description in each case is secondary to the direct address to the wind which comes before and after it. The structure of each of the first three stanzas serves thus to emphasize what is central in the poem.

الصفاء والنقاء ، فنرى البحر بيمائه الصافية في منظر فردوس . لقد اكتملت الصورة الطبيعية
وها هو ينقلنا إلى الصورة البشرية في تضرع للريح في الفقرتين الرابعة والخامسة يقول بلوم :
فإذا لم نفهم التناقض الكامل بين تضرعه البائس هذا وتضرعه الآمل في
الفقرة الأخيرة فسنفشل في فهم القصيدة كلها .^(١)

إن الشاعر يواجه اختباراً صعباً بانتهاء الفقرات الثلاث الأولى ، فعليه إما أن يستسلم للريح
شأنه في ذلك شأن الموج والسحاب وأوراق الأشجار وإما أن يتضرع إليها لتيه حياة جديدة .
والاختبار الأول هو طريق اليأس والثاني طريق الأمل .
ويربط هارولد بلوم بين ما قاله شلي في الشطر السادس والستين
(The unextinguished hearth) وما قاله في دفاعه من أن عملية الخلق الفني كجمرة
تخبو نارها ، إلا أن هذه الجذوة تتوهج من آن إلى آخر بفعل قوة خفية . إن لحظات الاندماج مع
الطبيعة هي تلك القوة الخفية التي تجعل جذوة الهامه تتوهج وتنبعث منها أشعار تنير طريق
البشرية . والقصيدة بذلك تعبر عن الخلق الفني .

إن قصيدة « الريح الغريبة » مثل حى للعملية التي كانت تشحذ قريحته الخلاقة ، إذ كان يكفيه
أن يجد في العالم الخارجي رمزاً لشيء في صدره ليخلق عملاً فنياً رائعاً . وبذا ، كانت مشكلة شلي
الكبرى هي العثور على هذا الرمز . فقد كان شلي يميل بطبعه إلى تجنب العالم الحقيقي ، عالم الرجال
والنساء ، ليتمكن من خلق عالم خاص به ، عالم يشبع رغبات روحه . ويرجع هذا إلى الإحباط
الذي كان يشعر به كلما فشل في تحقيق تقارب بين عالم الحقيقة والواقع وعالم رؤاه . كانت أنجح
أعماله وليدة نجاحه في إحداث تقارب بين عالم رؤاه وعالم الخبرة البشرية العادي .

(١) بلوم «عالم الأساطير عند شلي» سنة ١٩٥٩ ص ٨٤ (والترجمة للباحثة) .

Unless we understand the total contrast
between this hopeless prayer and the
resolving prayer of the last stanza,
then we will fail completely to understand
the whole of the "ode".

القسم الثاني

شلى والعرب

الباب الأول: الاتصال بشلى

الباب الثاني: ترجمة شعر شلى والأخذ عنه

الباب الأول

الاتصال بشلى

(١) شلى ومصر والعرب والإسلام :

استيفاء للمنهج السليم في تتبع صلة شاعر في لغة ، بالشعر أو بالأدب بعامة في لغة أخرى ، نسأل أنفسنا هل عرف شلى شيئاً عن المسلمين أو العرب أو المصريين ؟ وهل كتب عنهم أى شعر ؟ مثل هذا السؤال يلقي في الدراسات المقارنة في اللغات الأخرى كثيراً من الأضواء على تفاصيل التأثير . فالشاعر لا يأخذ من لغة أو قوم إلا ما يتلاءم مع عبقرته وما يمكن أن يتداخل فيها . وهؤلاء القوم بدورهم لا يأخذون إلا ما يلائم لغتهم وتراثهم من آثار هذا الشاعر . وهنا يجد الأدب المقارن مجالات خصبة لتتبع التأثير في مساراته المختلفة ذهاباً وإياباً مما يساعد ولا شك على تبيان أوجه الشبه وبالتالى أوجه التباين .

وللرد على هذا السؤال بالنسبة لشلى - ونحن نتوقع مسبقاً أن الأثر غير موجود تقريباً - نقف أمام قصيدة له ترد بعنوان :

« أوزيماندياس مصر (Ozymandias of Egypt) وهو يذكر فيها أنه قابل رحالة من أرض عتيقة ، أخبره أن ساقين ضخمتين حجريتين دون جسد قائمتان في الصحراء ، وعلى مقربة منها يرقد وجه مبعثر تدل شفته الذابلة وتقطيب جبينه على أنه جبار يأمر وينهى . . . الخ .

I met a traveller from an antique land

Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shatter'd visage lies,

.....

والقصيدة ضمن مختارات بالجريف في «النخبة الذهبية»^(١) ومع ذلك لم يلتفت إليها أحد من شعرائنا لأن مصر المذكورة في العنوان لا تذكر في القصيدة ، ولا شيء يربط بين معاني القصيدة ومصر إلا العتاقة وربما جبروت فراعينها الذين لا يسون في القصيدة ولا يشار إليهم صراحة .

كذلك نجد قصيدة أخرى له بعنوان « من العربية »^(٢) (From the Arabic) ويضع بعد لاعنوان بين قوسين «تقليد» (An Imitation) وقراءة القصيدة نجد ذكر انثى الوعل :

روحي الخافتة كانت في نور عينيك
يا حبيبي تلهث مثل انثى الوعل
العطشى في الظهيرة نحو الغدران^(٣)

My faint spirit was sitting in the light of thy looks my love;
It panted for thee like the hind at noon
For the brooks my love.

ويستمر في القصيدة يصف رحلة القلب وراء حبيبته في جو مشابه فيقول :

«لقد حملك جواد أسرع من العواصف الهاربة
وأبعلك بعيداً عني ، فصاحبك قلبي
لأن قلبي واهتسان . . .
يا أسرع من أسرع عاصفة أوجواد
إن القلب الذي يحنو عليه الخنان يجتاحه مثل الحمامة الخائنة
في الحرب ، في الظلمة ، في الحاجة الملحة للماسة
يتعلق قلبي بقلبك لا يفارقه

ولا يطالبك بابتسامة واحدة لقاء كل ما قد قدم إليك من حب ودفع ،

(١) «النخبة الذهبية» بالجريف سنة ١٩٦٤ ص ٢٥١ .

(٢) كتاب أكفورد «الشعر الإنجليزي» القصيدة رقم ٦١٣ (والترجمة للباحث)

وإلى جانب هذه القصيدة نجد ذكراً «لأبي الهول» ، وللمدينة «طية» في قصيدة (Hellas) (البيتان ٢٣ و ٢٤) وفي قصيدة «الملكة ماب» نجد «يستخدم النيل والأهرامات ليقارن بين خلود ما تصنعه الطبيعة وما يصنعه الإنسان .

'Beside the eternal Nile,
The Pyramids have risen.
Nile shall pursue his changeless way:
Those Pyramids shall fall;
Yea! not a stone shall stand to tell
The spot whereon they stood!
Their very site shall be forgotten,
As is their builder's name!

كما تحمل «الأغنية الهندية» (The Indian Serenade) وهي لحنٌ حبٌ يتغنى بليل شبّه بليل الشعراء العرب العاشقين ، وإن كان الليل عامة له ثقل خاص يحتاج إلى دراسة تجمع بين شعر العرب الفزليين والمتصوفة وشعر الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين معاً لا تختص به هذه الدراسة . ويلمح النقاد في قصيدة «الآستور» (Alastor) كثيراً من الشبه بما ورد في الأدب الفرنسي من تقارير الرحلات إلى الشرق وخاصة رحلة «فولني» ^(١) (Volney) إلى مصر . فقد لفتت نظره إليها مدام «بوازفيل» (Boinville) التي كان زوجها صديقاً للشعراء ، ومات في حرب نابليون في روسيا ، والتقت بالشاعر شلي . ثم استأنفت زوجه ماري القراءة له من «فولني» وبالذات من «تأملات في ثورات الإمبراطوريات» حيث يصور «فولني» رجلاً جواب الآفاق بين أطلال الشرق . وينقل تأملات هذا الرجل ، العليل ، في الموت : وموت الديانات جميعها ويدعو إلى خلع الإله .

ويرى النقاد أن الجنى عند الكاتب الفرنسي «فولني» يظهر واضحاً عند شلي في «الملكة ماب» (Queen Mab) . وما نجد عند «فولني» و«شاتوبريان» و«دوليل» من خطب باردة ، تحول عند شلي إلى قضايا ملتهبة ضد القساوسة والمستبشرين الذين عذبوا الناس وحرصوا على أن تظل الشعوب تحت ضغط الجهل والشعوذة . وهذا الأثر الواضح يرجع أن وصف

J.M. Carré. Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte. Le Caire 1932 p79 (١)
انظر عن الرحلة كتاب كاريه أستاذ الأدب المقارن في السوربون وقد أعد كتابه وهو رئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة .

الأطلال ووصف شقاء الفارس أو المصلح جواب الآفاق دائم الرحلة عند شلى يلين في كثير إلى وصف هؤلاء الرحالة للفارس العربى وللخرائب في مدائن الشرق الدائرة . ويذكر « هنرى بير » (H. Peyre) في كتابه عن « شلى وفرنسا »^(١) عندما يتحدث عن أثر « روسو » في شلى كيف أن شلى يذكر من تقارير هذه الرحلات إلى مصر خاصة والشرق العربى عامة مدينتى « صيدا » و « بعلبك » .

ولكن الأهم من هذا أننا نجد عند شلى قصيدة طويلة هى ملحمة في نحو من خمسة آلاف بيت^(٢) ولعلها أطول قصائده وعنوانها « ثورة الإسلام » مما يوحي بمجال خصب يمكن أن نجد فيه ردودا على هذا السؤال الذى طرحناه . فإذا نجد في هذه القصيدة ؟ أولا لم يكن هذا هو عنوان القصيدة الأصلى وإنما كان عنوانها قبل أن يستقر الشاعر على هذا العنوان « رؤية مستقبلية للقرن التاسع عشر » و « لاوون وسيثا » أو « ثورة المدينة الذهبية » وقد استوحى القصيدة كما أسلفنا من كتاب « مونتيني » (Montaigne) الأديب الفرنسى عن الثورة الفرنسية^(٣) . وكما ذكرنا فإن « فولتى » تظهر له آثار واضحة من الكتابة عن الرحلة إلى مصر في قصيدة شلى هذه . وقلة احتفاء شعرائنا بهذه القصيدة ، إذ أنه لأمر ما ربما لطلوها لم يعرف عنوانها اهتماماً . تجعلنا لا نقف عندها من زاوية ما أخذته شعراؤنا منها ، ولكن من زاوية ما ذكر شلى فيها مما يدك - إن دل - على أثر أو علم بالإسلام . وفي مقدمة القصيدة حيث يذكر رأيه الواضح والملم في النقد والنقاد والتعليم وغير ذلك ، يذكر أيضاً مصادر هذه القصيدة فيقول في مجال ما حصل عليه مما هو أعظم من أى تعليم نظامى :

« ... وجالست العباقة وقرأت روائع اليونان والرومان والشعر الحديث إنجليزياً وإيطالياً ... هذه هى مواد قصيدتى ومصادرها » فلا يذكر شيئاً عربياً أو إسلامياً ، أو حتى كتب الرحالة إلى مصر والشرق ضمن مصادر هذه القصيدة ، ولكن في الأبيات (٢٠٠٢ - ٢٠١٠)

H. Peyre Shelly et La France Le Caire 1935 p. 48 - 49

(١)

(٢) بالتحديد ٤٨١٨

(٣) كما تأثر فيها بتاسو وسينسر . Spenser Tasso

(٤) ذكرها لاما نظمى خليل في كتابه الملك الحائر ص ٤٠ سنة ١٩٣٦ وضرب مثلا منها بأربعة أبيات فقط من الخمسة

آلاف بيت .

١٢٧

نجدته يذكر الخليفة «عثمان» . فى منظر سقوط الطاغية وسكوت الجماهير المحتشدة من حوله والطبيعة التى توصف بشكل تجرئدى خلفية للمنظر حيث يسهب فى وصف الأويمة والطفأة والجماهير المطحونة يقول :

«أينذهب «عثمان» غير مأخوذ بثأره ١٩ أيراق دم عثمان وهو المسكين» .

Shall *Othman* only unavenged despoil?
Shall they who by the stress of grinding toil
Wrest from the unwilling earth his luxuries,
Perish for crime, while his foul blood may boil,
Or creep within his veins at will? Arise!
And to high justice make her chosen sacrifice

XXXIII

What do ye seek? What fear ye, then I cried,
Suddenly starting forth, that ye should shed
The blood of *Othman*? Your hearts are tried in the true
love of freedom, cease to dread
This one poor lonely man.

ويذكر كيف أن الحرية لا تتحقق بقتل هذا الرجل الوحيد وهل يستطيع للكودودون بأخذ ثرواته أن يتحرروا ، ويدعو الثائرين إلى تقديم التضحيات الواجبة اللاحقة بالعدالة السماوية ، أو العدالة الأعلى ، ثم يترك ذكر عثمان بسرعة دون عودة إليه . ترى هل كان يعنى بثورة الإسلام فتنة عثمان ؟ إن هذا الفرض بعيد لا دليل عليه فى قصيدة طولها نحو خمسة آلاف بيت ولا يرد ذكر عثمان إلا فى هذه الأبيات :

كذلك عندما يتحدث عن قانون الإله المقلس يقوله الله :
« هذه القوانين المقلصة التى أعلنها أنبيأؤك »

ثم يذكر أسماء هؤلاء الأنبياء فى البيت (٤٠٦٣) :
« آهورامزدا ويوشع ومحمد وموسى وبوذا وزرادشت وبراهما وكونفيشيوس دون أن يذكر السيد المسيح .

And Oromaze, Joshua, and Mohamet,

Moses and Buddh, and Brahm, and Foh,
A tumult of strange names which never met
Before, as watchwords of single woe,
Arose each raging votary' gan to throw
Aloft his armed hands, and each did howl
Our God alone is God!

ولمجد قرب نهاية هذه الملحمة الطويلة بعد ذكر دفاع الطفل (الحب) عن «لاوون»
لاستخلاص حياته من الطاغية : وقد تساقطت المشاعل وزلزلت الأرض وظهرت المرأة الفارسة
وظن الناس أنها ملاك من لدن الله يقول (في البيت ٤٥٣٩) :
« وهكذا رأى الراهب القادم من أبيريا ، ورأى رأيه كثيرون أنه من الحكمة أن نرى في الألم
والخوف والكراهية قبسا من القداسة » .

That he is wise, whose wounds do only bleed
Only for self-Thus thought the *Iberian Priest* indeed,

XI

And others too, thought he was wise to see,
In pain, and fear, and hate, something divine;

هذه الإشارة التي يعبر عليها شلي أيضاً قد تحمل إشارة إلى الأندلس أو أرض الإسلام في أوروبا
وقد اختارها دون سائر بلدان أوروبا ثم هو يذكر الإسلام نصاً بعد ذلك فيقول في البيت
(٤٠٩٣) :

So he made truce with those who did despise
The Expiation, and the sacrifice,
That though detested, *Islams'* kindred creed
Might crush for him those deadlier enemies;
For fear of God did in his bosom breed
A jealous hate of man, an unreposing need.

لما لا تقف عنده لنرى نظرة شلي إلى الإسلام . فهو يرى أن كل ثورة (ولعله يرى الثورة
الفرنسية أعظمها) لم تحقق للإنسان تحرراً وانطلاقاً من كل قيد . فقتل عثمان لم يجد شيئاً ، وجهاد
المسلمين في إسبانيا لم يحرر الإنسان . وهو على كل حال يذكر عثمان والإسلام وراهب أبيريا في

١٢٩

آيات قليلة ضمن مطولة تصل إلى ما يقرب من خمسة آلاف بيت . فإذا مضينا معه في القصيدة تلمساً لما قد يربط بينها وبين الثقافة الإسلامية ولو من بعيد ، نراه يذكر التتار إذ يذكر في البيت (٢٤٩٩) « حصاناً ترثياً » بأنه أسود ضخيم يطلأ بجوافره الموتى والأحياء على سواء وعلى ظهره فارس يقرقع بالسيف . كما يذكر في البيت (٢٥٥٨) « سيفاً ترثياً » وإلى جانب هذا يذكر « الحبشة » فيذكر العبد الأثيوبي الذي عقد ذراعيه الطويلتين حول سينا وغاص بها في خضم الأمواج خارج نطاق الفضاء في الهواء اللانهائي في البيت (٢٩٠٧)

— the *Ethiop* there

Wound his long arms around her, and with knees
Like iron clasped her feet, and plunged with her
Among the closing waves out of the boundless air.

كما يذكر دهاليز الأثيوبي في البيت (٣٦١٥)

In vain! the steady towers in heaven did shine
As they were wont, nor at the priestly call
Left plague her banquet in *Ethiop's* hall,

كذلك يذكر بحر عمان المرجاني في البيت (٢٩٠١)

From the fire isles came he
A driver lean and strong of *Oman's* coral sea.

أما عن مصر فهو يذكر الأهرام والحرم الأكبر في البيت (٣٥٢٥) —

As One who from some mountains Pyramid points to the
unrisen Sun!

والبيت (٢٠٩٨) :

To the Great Pyramid I came; its stair
With female choirs was thronged; the loveliest
Among the free, grouped with its sculptures rare,

حيث يتخذ من جلال المنظر وجماله مسرحاً لصراع القوى التي تتسبي دائماً أبداً بانتصار الخير :
وإن أي سلطان مهما علا وتجبر فإن مآله إلى الفناء كما فنى من بنوا الأهرام وإن كان لا ينفي استعماله
لللمسة لوصف الشكل الهندسي لا الأثر الفرعوني المعروف مثلاً يرد في البيت (٣٩٩٤)

تلى في الأدب

Where corpses made a crumbling pyramid

ويذكر « نهر النيل » على أنه النيل الحبشى (٢٦٩١)

Which shades the springs of *Ethiopean Nile*

ويضرب به المثل على صدق قانون الطبيعة ، التي هي أشرف من الإنسان ، حيث إن ما ينمو بعضه مع البعض مثل الشجرة والنيل لا بد أن يتحابا كما تتحاب الشجرة مع نهر النيل تحقيقاً لقانون الطبيعة الأعلى المقدس وفي البيت (٢٧٠٢) يقول :

على أن الحكمة تغذى القلوب الفتية مثلما يغذى النيل العظيم مصر.

As the great Nile feeds Egypt; ever flinging

Light on the woven boughs which O'er its waves are Swinging

وقصيدته « إلى النيل » في أربعة عشر بيتاً تعبر عن عطاء الطبيعة . ولا نقف بما يتأثر في هذه المطولة وفي غيرها من ذكر للحب والليل والطائر المترمل الذي ييكى حبيبه أو قرينه أو أليفه في جنح الليل ونحو ذلك مما هو أعم من أن ينسب إلى شعب بعينه أو أدب معين .

ومن هذا نرى أن صلة شلى بالشرق عرباً كانوا أم مصريين أم مسلمين صلة عابرة لا تدل على أى اهتمام خاص لدى الشاعر . ولذلك نجد أن السؤال على وجاهته ، إذا تساءله باحث عن أثر شلى في الأدب الفرنسى مثلاً فوجد فيه مجالاً خصباً فإننا إذا تساءلناه لا نكاد نجد سبباً لوروده بالنسبة لدارس شلى في الأدب العربى . وقد طرحناه لمجرد استيفاء منهج البحث .

(ب) فحجم الاتصال بشلى نثراً وشعراً :

بدأت صلة شعرائنا وكتابنا بشلى - وهى أساس هذا البحث - غائمة بعيدة عسيرة على الرصد العلمى الدقيق ؛ حتى وصلت إلى الترجمة المذكورة أو المدعاة ثم إلى الترجمة المباشرة المعترف بها . ثم خفت الاهتمام بالشاعر وأصبح لا يكاد يذكر إلا في الأبحاث الجامعية الخاصة بدراسة الأدب الإنجليزى أو نحو ذلك من كتب في الأدب أو في فرع منه . ومنذ البداية تنقسم صلة الأدباء في مصر بشلى إلى قسمين : قسم كتب عنه وأخذ آراءه وأفكاره ونقله ورأيه في الشعر خاصة وبما ألف

حوله ، سواء اعترف بهذا الأخذ أم لم يعترف ، وقسم ترجم شعره واستوحاه كما استوحى نقله بشكل لا يقبل الشك سواء صرح بذلك أم لم يصرح . ويدلونا أن الإشارات الأولى إلى شلى يمكن أن تكون من نوع ما ذكر « العقاد » في كتابه « خلاصة اليومية » وهو أول كتاب نشر للعقاد سنة ١٩١٢ حيث يقارن مقارنة غير ذات موضوع في جمل عابرة بين شلى وابن حمديس ، وكان لكتاب « النخبة الذهبية » الذى اختاره وجمعه بالجريف ^(١) أثر كبير ، فى كل الشعراء « مدرسة الديوان » وجيل الرومانسيين الثانى الذى نسميه تجزأ مدرسة « أبولو » . وتأق خطورة أثر هذا الكتاب من أنه كان يدرس فى مدرسة المعلمين العليا حيث درس المازنى وعبد الرحمن شكرى ، بل إنه كما يقول أحمد زكى أبو شادى كان يدرس أيضا فى المدارس الثانوية « المدرسة التوفيقية » ويسبب فرضه على طلبة المعلمين العليا فإن ناظر المدرسة « ستيفنس » (Stephens) ألف مقدمة له بعنوان « مقدمة لدراسة الشعر الإنجليزى » وفى هذه المقدمة - التى ربما يكون العقاد قد اطلع عليها كما اطلع بعمق على « النخبة الذهبية » وإن لم يكن من طلاب مدرسة المعلمين - يقارن « ستيفنس » بين شلى وأبى العلاء المعرى مقارنة هى بدورها غير ذات موضوع ، لا تتجاوز مجرد ذكر أن شلى يشبه المعرى ^(٢) . ويقصد بهذا إلى نوع من التقريب بين الشعراء الإنجليز والشعراء العرب . وتستمر هذه المقارنات وتبشر بنضوج دون أن تستكمل خطواتها فتجد مثلا عند الشاعر عبد الرحمن شكرى فى كتابه الثمرات مقارنة بين شلى والشاعر الجاهلى عنترة بن شداد يقول « قال الشاعر شلى النعم إذا مضى استحال إلى ندم » يعنى أن الذكر يبعث الحسرة على فواته ولكنها حسرة لذيذة رقيقة معسولة تمشى فى الخاطر كما تمشى النسم العليل على وجه المتعب . ولم أجد أحدا شعر بتلك الصلة المثينة بين الذكر والأمانى مثلما شعر بها الشاعر العربى عنترة حيث يقول :

ألا قاتل الله الطلول البواليا وقاتل ذكراك السنين الخواليا
وقولك للشئ الذى لا تناله إذا أبصرته العين ياليت ذاليا

(١) وكان أبو شادى يؤكد أن كل متقف لابد أن يطلع على هذه المجموعة . وكان عبد الرحمن شكرى يجدها ويهديها إلى أصحابه ويرسلها إليهم من شيفيلد أثناء بعثته .

(٢) « مقدمة لدراسة الشعر الإنجليزى » ص ٥٢ .

Stephens; Introduction to the Study of English Poetry p.52.

(٣)

ثم يمضى فى تفسير أبيات عترة^(١) .

ومع ما فى هذه المقارنة من شطط فى التفسير وعدم دقة ، فهو لا يذكر مصدره لقول شلى ، فإن المقارنة هنا قد خطت خطوة إلى الأمام دون أن تصل إلى نتيجة ذات بال . وقبل هذه الإشارات نجد « أحمد زكى أبو شادى » يقلد قصيدة شلى « إلى قبرة » خالطاً بينها وبين قصيدة تينيسون وقصيدة كيتس « أغنية إلى الكروان » وغيرهما لتجاوزها فى كتاب « الذخيرة الذهبية » . ونشر أبو شادى قصيدته وهو ما يزال تلميذاً فى المدرسة الثانوية بعنوان « العصفور » ثم أعاد نشرها فى كتابه « قطرة من يراع »^(٢) .

يقول « هنرى بيير » فى كتابه عن « شلى وفرنسا » أن شلى ظل غير معروف فترة طويلة فى فرنسا بينما عرف قبله بيرون وكيتس ، وأن هذا التأخير فى معرفته أنتج فورة من الاهتمام به أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين عندما تبين لأدباء فرنسا فضله على زميله بل على كثيرين غيره من الشعراء الإنجليز^(٣) ، وفى أعقاب هذه الفورة فيما يبدو ألف « أندريه موروا » كاتب سير العظماء الأشهر كتابه « أرييل » (Ariel) ترجمة لحياة شلى رائعة بكل مقاييس الترجمة الفنية . وقد عرب أحمد الصاوى محمد هذه الترجمة سنة ١٩٢٣ بعنوان « قبور فى جنة الحب » بعد أن أخذ الاهتمام بشلى فى مصر يتزايد .

والكتاب - فى حقيقة أمره - ليس أكثر من قصة حياة شلى كما رواها الكاتب الفرنسى . وهو يخلو من أى تعليق عليها أو تحليل لأحداثها . وإنما هو مجرد سرد قصصى تقريرى تكثر فيه الأحداث ، وتزاحم التفاصيل ، وتعدد الشخصيات بشكل واضح يثير أحياناً الملل ويفقده عنصر التشويق والإثارة ، بل يدخل بالقارئ فى تيه مترامى الأطراف لا يستطيع بسهولة أن يتابع حركته فيه .

وليس للمترجم أو المريب أى فضل سوى النقل ، بل لعله أساء إلى القصة حين اصطنع أسلوباً إنشائياً تنتشر فيه الألفاظ غير المألوفة فى السرد القصصى ، وتكثر فيه « الكليشيات » العربية التقليدية القديمة التى تبدو غريبة على جو القصة الأوربية ، وعلى ألسنة شخصياتها الأوربيين . على

(١) الثرات ١٩١٤ ج ٢ ص ١٣ .

(٢) قطرة من يراع سنة ١٩١٠ ص ١٤٨ .

(٣) وفى نفس هذه الفترة يقرر القاد الإنجليز أن شهرة شلى والاهتمام به وصلت إلى دروتها فى إنجلترا

نحو ما نرى في هذه العبارات التي هي مجرد أمثلة :
 « غير أن أهل الذكر في الآداب الاجتماعية » (ص ١٢٣)
 « على يد قسيس يهش وييش » (ص ١٢٣)
 « لم تكن المسكينة الفريقة هاريت لتبلغ منها قلامة ظفرها » (١٢٤)
 « عندما عزت الدراهم » (١٢٧)
 « أما ثالثة الأثافي » (١٣٨)
 « امرأة نابغة » (١٣٩)

والأغرب من هذا أن نرى أبياتا من الشعر العربي يقبستها المعرب في سرده أو على السنة شخصياته من مثل بيت أبي العلاء المعري الذي يحتّم به الجزء الأول (ص ٨٨) ، وبيت أحمد شوقي في الفصل السابع والعشرين (١٣٤) . وشطر البيت العربي القديم « إن الحماقة أعيت من يداويها » (ص ١٢٦) . والأشد غرابة من هذا أن يجري المعرب حديثا نبويا شريفا على لسان إحدى شخصياته (جين أخت زوجته ماري) « الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا » (١٦٤) أو يجري آية قرآنية كريمة على لسان يبرون : « لا عاصم اليوم من أمر الله » (ص ١٨٤) .
 أما أهمية الكتاب الحقيقية فتكمن في أمرين :

الأمر الأول : أنه يحكي القصة الحقيقية لشلى بكل تفاصيلها الدقيقة دون تدخل من كاتبها ، ويصرح معربها بأن كل ما في هذا الكتاب قد وقع فعلا .

والأمر الثاني : تلك المجموعة الكبيرة من الرسائل المتبادلة بين شخصيات القصة ، وأيضا تلك المجموعة الكبيرة من اليوميات والمذكرات التي سجلتها هذه الشخصيات ، وتأتي أهميتها من أنها مجموعة من الوثائق التاريخية الأدبية التي تفسر كثيرا من الجوانب النفسية لهذه الشخصيات وتعرض كثيرا من أفكارها وآرائها في الحياة وفي شلى وفي المعاصرين له أو المتصلين به ، والكتاب - من هذه الناحية - يضم رصيда ضحّا من هذه الوثائق ، وعلى سبيل المثال :

رسائل شلى إلى صديقه هوج (ص ٢١ . ٢٢)

وإلى أبيه (ص ٢٨ ، ٧٣)

وإلى جون والتر (ص ٩٤ ، ٩٥)

والرسائل المتبادلة بينه وبين ماري

(ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٥١ ، ١٥٢)

وبينه وبين جودوين (١٠٣ ، ١٠٤)

يوميات ماري (ص ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٢٣)

والرسائل المتبادلة بين كلير وبيرون (ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٤٦)

وبينه وبين بيرون (ص ١١٦)

وبين هوبنر وبيرون (ص ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠)

والأمثلة كثيرة ومتشرة على امتداد الكتاب كله مما يتيح للدارس فرصة تحليل هذه الوثائق واستشفاف ما تحمله بين سطورها من دلالات نفسية ، وما تضمه من معلومات ذات قيمة كبيرة في دراسة الشاعر وفهم الأجواء التي كان يعيش فيها ، والتيارات المختلفة التي كانت تتجاذبه حتى طواه ، أشدها عنفاً ، وأسدلت أمواج البحر العاتية ستار الختام على حياته القصيرة التي مرت كأنها حلم ليلة من ليالى الصيف .

* * *

وقرأ محمد حسين هيكل (لانتصاليه الوثيق بالأدب الفرنسي ورغبته الملحة في أن ينقل هذا الأدب إلى قراء السياسة الأسبوعية التي كان يرأس تحريرها) هذه الترجمة وتأثر بها فكتب دراسة في مجلته في خمس مقالات متتابعة في أكتوبر ونوفمبر سنة ١٩٢٩ جمعها فيما بعد ونشرها في كتابه « تراجم مصرية وغربية » وعنوانها « برسي ييش شلى » .

وقد وزع هيكل دراسته لشلى على خمسة أقسام ، تعرض فيها إلى حياته منذ نشأته الأولى في إنجلترا حتى سنوات حياته الأولى فيها ، ثم إلى سنوات حياته الأخيرة في إيطاليا حيث ودع حياته القصيرة غرقاً وهو في الثلاثين من عمره (من ٤ أغسطس ١٧٩٢ - إلى ٨ أغسطس ١٨٢٢) . ودراسة شلى في هذا الكتاب ليست مجرد عرض لحياته على نحو ما في كتاب أحمد الصاوى محمد « شلى أوقبور في جنة الحب » ، ولكنه عرض لحياته من ناحية ، ودراسة لشخصيته ، وتحليل لنفسيته ، واستعراض لأهم أعماله الفنية من خلال المناسبات التي كتبها فيها من ناحية أخرى ، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة ، فهي دراسة تحليلية أكثر منها عرض قصصى ، لا تختفى

١٣٥

شخصية كاتبها خلف السرد القصصى على نحو ما نلاحظ في كتاب الصاوى . ولكنها تظهر في أكثر من موضع من الدراسة ، تارة في شكل تعليق على الأحداث ، وتارة في شكل تحليل لها . وإذا كان كتاب الصاوى غنيا بتفاصيله وأحداثه وشخصياته . وأيضا بوثائقه التاريخية التي تكون تارة رسائل متبادلة بين شخصياته ، وتارة مذكرات شخصية لهم ، فإن دراسة هيكل غنية بتحليلاتها وتعليقاتها ونماذجها الأدبية وآراء صاحبها فيها . ومن هنا يبلو كتاب موروا ترجمة قصصية للشاعر تحرص على السرد الدقيق الوافى المفصل ، ويظهر فيها عنصر الحوار بوضوح ، وتؤكد واقعيتها بتلك الوثائق المرودة بها ، في حين تبلو دراسة هيكل دراسة تحليلية للشاعر تعتمد على السرد ، ولكنه السرد الذى تقطعه من حين إلى حين تعليقات المؤلف وتحليلاته واراؤه الشخصية والذى يخفى منه الحوار تماما ، بقدر ما تتخلله إشارات إلى أعمال الشاعر الفنية ونماذج منها في محاولة للربط بينها وبين أحداث حياته وتجاريه الشعورية . وتوشك الصفحات الأخيرة من هذه الدراسة أن تكون دراسة فنية لشعره وخصائصه (من ص ٣٨٨ - إلى ص ٣٩٣) .

ومنذ البداية يسجل هيكل حكمه على الشاعر ، فهو « قيثارة الشعر الإنجليزي » (٣١٢) ، وهو أيضا « فخر الشعر الإنجليزي عذوبة وموسيقى تأخذان بالنفس ، وتملكان على المرء حسه ولبه ، وتبعثان إلى كل ما تشدانه وترغمان به الحياة والخلد . . . » . وهى عبارة يحرص هيكل على أن يختم بها دراسته دون أى تغيير فيها (٣٩٥) . كما يسجل أن جمال الحلق « حلق به في سماء الشعر إلى ما لم يرتفع إليه معاصر له ، وإلى ما لم يسبقه إليه أحد في رأى كثيرين ، وما لم يسبقه إليه غير شكسبير في رأى آخرين » ، وأن ارتفاعه هذا لم يكن قائما على خياله اللهب وشاعريته الفيضة فحسب ، وإنما « كان قائما فوق ذلك وقبل ذلك على قوة في النفس قل أن يكون لها نظير . قوة بدأت مظاهرها منذ الطفولة ، وتجلت أثناء الصبا ، وازدادت وضوحا في صدر الشباب الذى كان خاتمة حياته ، فكانت أجلى مظاهر هذه القوة واضحة في إيمان الرجل برأيه وصراحته فيه ، وإعلانه إياه ، وسلوكه سبيل الحياة على موجه ، وإن أدى لذلك ثمنا فاحشا أن عده الناس مجنوناً ، وأن نفرت منه الجمعية الإنجليزية أشد النفور حتى اضطرت لهجرها منذ أول شبابه . وليعيش السنوات الخمس الأخيرة من حياته تحت سماء إيطاليا (٣١٤) . وفي رأى هيكل أن « هذه الشجاعة وهذا الإيمان اللذين اعتبرا جنونا هما أساس شاعرية شلى ، وهما مصدر إلهامه » (٣١٤) .

هذه هي صورة شلى كما رسمها هيكل في بداية دراسته له : صورة شاعر مؤمن بآراءه صريح في إعلانها ، هائم بالجمال والفضيلة ، يعيش حياته لفنه متجهماً به إلى الوجود كله المحيط به . وتابع هيكل رسم الصورة التي يراها لشلى على امتداد دراسته له ، فهو متحرر يكره التعصب للدرجة أنه كان يرى الانتقام منه عدلاً بل واجباً . ويعلن أنه سيكرس كل لحظة من حياته لمحاربته « لأن التعصب هو الذى يهدم الجمعية ، ويشجع العقائد الفاسدة التي تحطم أقدم الصلات وأرقها وأعزها » (٣٢٤) . ومن هنا نستطيع أن نفهم موقفه من الدين ورجاله الذى انتهى به إلى اتهامه بالإلحاد وطرده من جامعة أكسفورد قبل أن يتم دراسته فيها . ومن أجل ذلك فقد نصب نفسه رسولاً يدعو إلى الحرية والحق والتسامح (٣٣٤) ، وراح يعلن « أن التسامح هو ملك سعادة العالم وإخاء الإنسان للإنسان ، والوسيلة الوحيدة لاستعلاء الحق والفضل ، وأن التعصب والاضطهاد لم يجرأ على الإنسانية إلا الولايات » (٣٤٥) .

بهذا الأسلوب الثائر وبهذا الحجاج العنيف كتب رسالته إلى القاضى لورد « اللبرا » حين حكم على مستر إيتون بالسجن والتعذيب لأنه نشر كتاباً يطعن المسيحية ، وينكر فيه المعجزات والبعث ، ويرى في التثليث نظرية لا يقبلها العقل ، وهى الرسالة التى ختمها بقوله : « إن الزمن يقترب مسرعاً حين يعيش المسلم واليهودى والمسيحى والمؤمن والملاحد معاً في جمعية واحدة يتقاسمون متساوين ما ينشأ عن اجتماعهم من فوائد ، ويتحدون مرتبطين بروابط الإحسان والحب الأخوى » (٣٤٨) .

والحب عند شلى له معنى أسمى بكثير من معناه عند غيره ، فهو لم يكن يرى فيه « مجرد رابطة نفعية ، وشركة للتعاون على حمل عبء الحياة » بل كان يريد « امتزاجاً روحياً لاستشفاف ما حولنا من جمال هو مصدر الحياة ، وشركة في حب هذا الجمال في متباين صوره ومختلف ألوانه » (٣٢٥) . وهو يعبر عن هذه الفكرة في قصيدته « أيسيشديون » .

وهكذا فإن الدين والعقيدة الاجتماعية والنظام الذى يمحصرنا في دائرة هذا الحب الواحد والتفكير الواحد والغاية الواحدة والخلق الواحد يبنى لنا قبرنا . وهو لذلك يفسد أمر الجماعة ، ويقضى على ما فيها من عواطف ، وأسمى ما فيها من إلهام . فعلى الذين أوتوا ما أوتى شلى من هبة أن يقوموا في وجه هذا الضيق في القلب والعقل والذهن ، وأن يصلوها من حريم ناراً حامية . (٣٢٥ - ٣٢٦) .

ولعل ذلك هو الذى جعله يرى الشر فى الملوك والأغنياء والقسس ، ويرى الخير عند البؤساء والفلاسفة ، كما جعله يرى الزواج نظاماً تصاً . وإنما يجب أن تقوم صلات الرجل والمرأة على أساس من الحب المقدس (٣٢٠) ، لقد كان شلى يريد أن يفصل بين المرأة كمثال للجمال والمرأة كمخلدة للنوع . وكان يبحث فيها عن الجمال فى مثله الأعلى ، وكان لذلك لا يرى لجمال الجسد قيمة ما لم يصحبه روح جميل (٣٩٠-٣٩١) ولذلك فإن المرأة تبدو ضعيفة غاية الضعف عندما تتحرك الأمومة فى أحشائها فتتزل خاضعة لسلطانها عن كل شخصيتها ، وتتجه بوجودها كله تلبية لرغبات هذه الغريزة فيها ، باحثة عن مستقبل يبدو وكأنه استسلام للواجب وإذعان للقدرة فى معركة قامت فى أعماق النفس بين المبدأ والواجب . لقد تزوج « مذعناً للواجب » ، تاركاً بين يدي القدرة ما يؤول إليه أمرهما من بعد (٣٣٦) .

ومن هذه الزاوية كان يختلف عن صديقه بيرون ، فكل منهما كان يختلف عن الآخر فى نظريته إلى الحياة تمام الاختلاف ، « فقد كان عقل شلى وقلبه وشخصه وكل وجوده شعراً خالصاً ، كان لا يعرف شهوات الإنسانية ولا يخلط بنفسه وضيق عواطفها ، وكان لذلك يرى جمال الكمال ملموساً محسوساً ، وكان يصور كل ما يقع عليه حسه ، وكل ما يجيش بقلبه فى أنغام من الشعر والنثر لا أثر لغير روح الحلال وعبادته فيها ... أما بيرون فكان شاعراً ، ولكنه كان إنساناً له كل شهوات الإنسان قوية غالبية عليه متحركة فيه ، وكان يرى الجمال من خلال هذه الشهوات ، فيشده به فى شعره سامياً بهذه الشهوات نفسها إلى سماء الشعر ، ملبساً إياها شغوف الجمال » (٣٦٦) . ولذلك كان من الطبيعى أن يكون إقبال الجمهور يومئذ على شعر بيرون أشد ، لأن الجمهور أسير الشهوات يلتصقها فى واقع الحياة (٣٩٢) .

ولكن الحياة لم تترك شلى يعيش لمبادئه . ولم تتركه يستمر فى ثورته وتمرده . فقد أخذت صلوات الحياة تحطم من نفسيته . وتوهن من عزمه . لقد وجدت نفس شلى « التى كانت جموحاً نائرة على كل شئ فى آلام الحياة وصلواتها المتوالية » ماهد من ثورتها . وما أراها ضعف الإنسان وعجزه التام أمام الوجود ، فعاد إلى نوع من الإيمان بعظمة الوجود ممثلاً فى الكنائس والبيع وبيوت الله جميعاً . وجعل يرى فيها ملجأً يحمى به الإنسان من ضعفه ، بل يستريح فيه إلى هذا الضعف . ويطمئن إليه « ٣٧٥ » . هكذا تطورت نفسية شلى بعد أن اتجه إلى إيطاليا فى رحلته الأخيرة التى لم يعد منها فى مارس ١٨١٨ .

هذه هي خلاصة آراء هيكل في شلى كما سجلها في بداية دراسته له من واقع حياته ومن بين أبيات شعره وسطور نثره .

أما رأيه في شعره فقد سجله في الصفحات الأخيرة من هذه الدراسة (٣٨٨-٣٩٣) :

« شلى شاعر ملهم لم تضن آلهة الشعر عليه بإلهامها في يوم من الأيام ، ولكنها كانت في خلال الأربع السنوات والنصف الأخيرة من حياته ، التى أقامها في إيطاليا ، أشد بإلهامها فيضاً ، حتى ليدهش الإنسان حين يرجع إلى ديوانه متى استطاع أن يكتب هذا الشعر الملائكى كله ثم ليزداد دهشة إذا رجع إلى رسائله وإلى نثره فراها لا تقل عن إلهامه الشعرى غزارة فيض ولا قوة عبارة ولا ملكاً لعالم الجبال وكل ما حوى .

ولو أنك أردت أن تحصى ما كتب من شعر في هذه الآونة وحدها بلغ عشرات الألوف من الأبيات بل مئات الألوف ، وليس يقف ما كتب من هذا عند قصائده الكبرى كقصيدة « بروميثيوس » و« تشنسى » و« ساحرة الأطلسى » و« إيسيشيديون » و« قناع الفوضى » . و« آدونيس » و« هلاس » وغيرها وغيرها ، بل إن له مقطوعات يقر مترجموه جميعاً بأنها أبقى الشعر الإنسانى كله على الدهر . وهذه المقطوعات التى يتحدث بها مرة إلى قبرة ، وأخرى عن سحابة ، وغيرها عن شجرة حساسة ، وأخرى إلى الليل وعشرات ومئات غيرها ، هى لا ريب خير ما تغنى به شلى معبرا عن صلته بمملكة الجمال فى الوجود . ولقد تغنى فى هذه المقطوعات كما تغنى فى مواقع كثيرة من قصائده الكبرى ، فخلع على كل ما تغنى به حياة لم تكن لتحسبها له ، فإذا بك وقد قرأت شلى محسباً بها . لأمسُ إياها . معترفُ بأنك أنت الذى كنت عاجزاً عن رؤيتها بجبك ، واكتناها بقلبك . وليس شعره وحده هو الخالق حياة جديدة فى الوجود ، بل إن لنثره من هذه القوة ما لشعره . وإن كانت موسيقى شعر شلى مما يزيد فى قوة خلقه حياة وقوة » (٣٨٨-٣٨٩) .

ويرى هيكل أن لشعر شلى جوانب مختلفة . من أهمها جانب حياته هو وتغنيه بما كان يرجوه فيها . ويرى أن قصيدته « روح الوحدة » وقصيدته « إيسيشيديون » وكثيراً من مقطوعاته تعبر عن هذا الجانب خير تعبير (٣٨٩) .

وجانب آخر من جوانب شعر شلى هو « المدينة الفاضلة » التى كانت غاية قصده من أكثر قصائده ... « المدينة الفاضلة بما فيها من إثناء وتسامح وحرية وتبادل محبة . المدينة الفاضلة المترهة عن دنيا الشهوات ، السامية إلى مكانة هى وحدها الجديرة بالإنسانية المهذبة » (٣٩١) . ويرى هيكل أن « الملكة ماب » و « بروميثيوس » و « تشنسى » اندفاعات صادقة فى الدعوة إلى هذه الغاية العليا . وحرب شعواء على الجمود وعلى التعصب . وعلى ما يؤدى إليه الجمود والتعصب من تحكم شهوات الدنيا فى الروح الإنسانية تحكماً ينتهى بها إلى فسادها وذلها . ولعل هذه الصورة التى صورها الشاعر من آثار الجمود والتحكم أشد ما تكون وضوحاً فى « تشنسى » منها فى أى قصيدة أو رواية أخرى .

ويذكر هيكل أن كثيراً من النقاد يفضلون قصيدة « بروميثيوس طليقاً » على كل قصائد شلى ، ويعتبرونها الذروة من شعره ، فى حين يفضل آخرون رواية « تشنسى » ، ويرتفعون بها إلى مقام مسرحيات شكسبير (٣٧٩) . ثم يوازن بينهما فيقول : « على أن بروميثيوس قد نسجت على غير طراز « تشنسى » فبينما هذه الأخيرة تعبر عن حب آثم يقع فى الحياة بين أب وابته ، إذا بتلك تتخذ من الكائنات كلها ومن الوجود وما فيه بعض مسرحها ، وهى فى هذا قد سارت على طراز قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » ، وإن اختلفت عنها قوة بأن ارتفعت عليها فى بعض المواضع ، ولم تصل إلى رفعتها فى مواضع أخرى (٣٧٩) . ويسجل أن شلى فى هذه الرواية « يخالف الأسطورة القديمة التى تجعل هذا البطل وقد كبلته الآلهة ، وألزمته قيده بسبب محاولته مناجزتها ، والتغلب عليها بالفعل والحيلة » (٣٧٩) .

وقد ترجم هيكل فى كتابه هذا مجموعة من النصوص الشعرية والثرية لشلى ، ولخص موضوعات مجموعة أخرى على نحو ما نرى فى هذه الإحصائية :

النثر :

١ - خطابه إلى صديقه هوج بعد أن تغيرت عواطف ابنة عمه هاريت .
(تلخيص له / ٣٢٤)

٢ - رسائل بينه وبين هاريت وستبروك
(إشارات إليها / ٣٣٤ ، ٣٣٥)

٣ - خطابه إلى القاضي لورد اللبرا بعد حكمه على ميستر ايتون بالسجن والتعذيب لاتهمه بالإلحاد .

(ترجمة له/٣٤٤-٣٤٨)

٤ - خطابه إلى صديقه بيكوك الذى بعث به من سويسرا يحث فيه إلى بلده .

(ترجمة قطعة منه/٣٦٧)

٥ - خطابه إلى جودوين يشكو مرضه

(ترجمة له/٣٧٣-٣٧٤)

الشعر :

١ - قصيدة « إيسيشيديون » (فكرة عنها وترجمة لفقرة منها/٣٨٤)

٢ - قطعة أخرى من القصيدة نفسها يعبر فيها عن رأيه في الحب

(ترجمة لها/٣٢٥)

ومن آثار مقالات هيكل نجد في نفس المجلد بعد بضعة أشهر أى في أبريل سنة ١٩٣٠ من يتصدى إلى الكتابة عن بروميثيوس الأسطورة اليونانية ومسرحية « سوفوكليس في مقال عنوانه : « عقاب بروميثيوس » بقلم « زكريا عبده » . ولقد ألهمت الترجمة الناقصة لبروميثيوس عند هيكل ، أو الأسطورة عند زكريا عبده ، الشاعر التونسي الشابي قصيدة عنوانها « هكذا غنى بروميثيوس » كما فتحت مقالات هيكل الباب لتأليف كتيبات مثل « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ وفيها ست قصائد مترجمة لشلى . منها قصيدة « أغنية إلى الرياح الغربية » المعروفة ، ومنها الترجمة أو على الأصح الإشارة الوحيدة لأربعة أبيات من قصيدة « ثورة الإسلام » .

ولقد جاءت هذه السيرة ، التى استقاها هيكل من موروا في أعظم كتاب فنى ترجم لشلى ، بعد أن كان شعراء مدرسة الديوان قد أفاضوا فى الأخذ عن شلى دون اعتراف فى أغلب الأحيان . كان شلى عندهم نبى الحق والحرية وكانت صورته فى مجلة أبولوس سنة ١٩٣٣ - بمناسبة نشر ترجمات لشعره (صورة محفورة) وما أثر من جماله ونحوه كاللناى يغنى ويثن ، من الأمور التى أسهمت فى جعل صورة شلى عند الرومانسيين فى مصر صورة جميلة رائعة . إنه سام مترفع لا يعرف الرغبات

المنحلة التي يفرق فيها البشر، وكان لموته في سن مبكرة غرقاً أثر أضاف إلى جبال صورته ألواناً حزينة مؤسفة تجعل لجأها مذاقاً خاصاً. وقد نشرت المجلات في الفترة من سنة ١٩١١ إلى سنة ١٩٦٦ كثيراً من قصائد شلي مترجمة، أحصيناها نحو من أربع وعشرين في أكثر من سبعين ترجمة في مجلات وكتب. وقد صنفناها في جداول مختلفة في ملحق الرسالة تسهيلاً على الباحثين. كما سنرى منها ما كان ترجمة، تجاوزاً أو صدقاً، ومنها ما بعد عن الأصل كثيراً. ولكن لا ننسى أن ما استوحاه العرب من شعر شلي دون أن يذكروا ذلك أو حتى يُشيروا إليه وخاصة عند مدرسة الديوان لا يمكن أن نحسبه إحصاء علمياً. ولكنه كثير، نكتشف كل يوم جديداً فيه. وسنقف بإلهام منه عندما نتحدث عن «ترجمة شعر شلي». أما المتداخل من أقواله وخاصة النقدية، سواء أكانت شعراً أم نثراً في نظرية الشعر، فإننا نعرض لبعضه لنل على مدى تغلغل أفكاره عند مدرسة الديوان دون إحصاء دقيق لتعلم القيام به. هذه التداخلات تنم عن الأصل يقيناً في بعض الأحوال وترجيحاً في بعضها الآخر. فنجد عند لمازني مثلاً في كتابه «الشعر غاياته ووسائله» الذي نشر في القاهرة سنة ١٩١٥ فقرات كثيرة منقولة عن هازلت وغيره من النقاد، ولكنه ينقل فقرات عن شلي في تعريف الشعراء بشكل لافت للنظر:

«وقد كان الشعراء في العصور الأولى التي مرت بهذه الدنيا يسمون تارة مشرعين وطوراً أنبياء حسب العصور التي ظهوروا فيها والأمم التي نبغوا فيها». وهذه ترجمة واضحة لما ورد عن شلي في كتابه «دفاع عن الشعر»^(١) وكذلك نقل أيضاً دون إشارة إلى مصدره قول شلي:

«الشعراء هم قساوسة التزليل الإلهي، ورسول الوحي للقدس، وشرائح الحكمة الربانية... وهم المرايا التي تراءى في صقلاها أطلال المستقبل الكثيفة للقاء على الحاضر»^(٢). ومدرسة الديوان كلها تدن لشلي ديناً كبيراً لم يدرس بعد. ولعل صعوبة هذه الدراسة ترجع أساساً إلى عدم دقة الشعراء الثلاثة في تحديد مصادرهم. فقد كان الوعي بوجوب إرجاع الاقتبس إلى أصله ضعيفاً نوعاً ما، لعدم إدراك الفرق بين الأخذ الذي يقوم به فطاحل الشعراء أنفسهم ويفخرون بما صنعوا

Ibid Shelley VII p. 112 - 140

(١)

(٢) ندين لرسالة محمد عبد الحى التي نال بها درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٣ (مخطوطة باللغة الإنجليزية) بإرجاع هذين النصين إلى الأصل وعنوان الرسالة «أثر التراث والشعر الإنجليزي والأمريكي في الشعراء الرومانسيين العرب».

بهذا المأخوذ ، والأخذ دون أى تغيير فيه أى السرقة الأدبية . بل إننا نشير إلى ظاهرة عجيبة وهي . الإقرار بالأخذ من الشاعر نفسه ثم نجد أن هذا الأخذ متجاوز فيه كثيراً بل أحياناً لا علاقة بين ما قالوا إنهم أخذوه وبين الأصل . إما بعقدة النقد مثلما نجد عند المازني أو بدافع التفاخر مثلما نجد عند شكري . وسنرى كيف أن الأخذ الذى وصم فى شيء من المبالغة بأنه سرقة كان بداية الالتفات إلى شعر شلى إلى جانب أثر « الذخيرة الذهبية » الواسع الذى أشرنا إليه . يكفينا أن نقرر ما هو معروف من أن شعار مدرسة الديوان الذى جاء فى بيت شعر من قصيدة شكري « عصفور الجنة » :

« ألا يا طائر الفردوس إنَّ الشعر وجدانُ »

مأخوذ ضمن قصيدة متأثرة كثيراً بشعر شلى هي قصيدة « إلى قبرة » التى سنقف عندها . وفى مقدمة كتاب الديوان للجزء الثانى والأخير سنة ١٩٢١ الذى يعد أهم وثيقة فى تعاليم المدرسة الرومانسية العربية الأولى ، نجد فقرات مما رددته النقاد الإنجليز كثيراً من مقولات شلى الماثورة كقوله فى تعريف الشعر :

« الشعر تسجيل لأفضل الساعات وأسعدها عند أفضل العقول وأسعدها » أو « الشعر ينجى من الاندثار زيارات الروح القدس لعقل الإنسان » . أو « الشعر مرآة تحيل المشوه جميلاً فى تنظيمه الجديد للكون »^(١) .

وقد نقلت هذه الأقوال وترددت بشتى الصور بعد ذلك . فنجدها مثلاً بالفاظها عند ميخائيل نعيمة فى كتابه « الغريال »^(٢) فيقول : « الشعر سجل أسعد الدقائق فى حياة أسمى العقول وأسعدها » أو « الشعر مرآة تربنا القبيح والممجوج متناسبا » . والقصيدة هي « صورة الحياة بعينها معبراً عنها بحقائق أبدية » أو يقول « والشعر يرفع النقاب عن جمال العالم الخفى ويجعل الأشياء المألوفة تظهر غير مألوفة » . والعقاد هو الذى يعترف بشكل مبهم وعام بأثر هازلت خاصة فى نقده ونقد المدرسة كله وبأثر كثير من الشعراء الإنجليز ومنهم شلى وكثير من الشعراء الأمريكيين ومنهم

(١) "Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful and it adds beauty to that which is most deformed".

(٢) ميخائيل نعيمة : الغريال ، بيروت سنة ١٩٢٣ ص ٧٥ - ص ٨٩

أمرسون ؛ ويعلم صراحة في مقدمة الجزء الثاني من ديوانه « وهج الظهيرة » سنة ١٩١٧ هجوماً على ييكوك وفكرة « العصور الشعرية الأربعة » التي نصب شلي نفسه للرد عليها في مقالة « دفاع عن الشعر ». فالعقاد يقرر وبكلمات شلي ، دون إشارة إليه « أن الشعر أوسع الأبواب المؤدية للسعادة » أو نحو ذلك من أقوال عامة . ويورد محمد عبد الحى في رسالته عندما يتعرض عرضاً وفي اقتضاب لبعض ما اقتبس من « دفاع عن الشعر » عند الرومانسيين ، نصاً من كتاب العقاد « مطالعات في الكتب والحياة » ويقرر أنه متأثر فيه بوضوح بشلي ، ونحن لا نوافقه على ذلك ، يقول العقاد : « إن في هذا الشعر توكيداً للحياة وتقريراً لها حتى يعود أبدها مشكولاً مستقرّاً وعارضها مقياً لازماً وحتى تكون مستريحة بعد القلق واثقة بعد الارتباب عوطة بالرفاق والأصحاب بعد العزلة والاغتراب ^(١) ويقول شلي :

Poetry thus makes immortal all that is
best and most beautiful in the world.
It arrests the vanishing aspirations
which haunt the interlunations of life
and veiling them or in language or in
form, sends them forth among mankind,
bearing sweet news of kindred joy to those with whom
their sisters abide.^(٢)

والأخذ في هذا النص بالذات ليس من الواضح أو الدقة بحيث يتمثل به ، لأنه مزج عبارة من هنا وأخرى من هناك مزجاً غير فنى وترجم ألفاظاً ترجمة خاطئة وأدخل جديداً ليس في الأصل . والأمركذلك فيما أورده محمد عبد الحى في رسالته من نصوص أخرى لغير شلي حيث نجد نفس التجاوز في مفهوم الأخذ وعدم تحديده سواء أكان ذلك عن شلي ، وهو ضمن طائفة كبيرة من الشعراء الإنجليز والأمريكيين الذين تعرض لهم بحكم اتساع موضوعه ، أم عن غيره . والهام الذى لم يلتفت إليه محمد عبد الحى هو أن مدرسة الديوان أخذت كثيراً من مقولات شلي في تعريف الشعر وتحديد رسالة الشاعر ولكنها كانت تأخذ ذلك من شعره أساساً . كما تأخذ من أقوال النقاد الإنجليز الذين يروون مقولات شلي الثرية الواضحة الشعرية . وفي « دفاع عن الشعر »

(١) العقاد مطالعات في الكتب والحياة - القاهرة سنة ١٩٢٤ ص ١٤٠ .

Ibid: Shelley VII p. 137

فقرات تعلقو نبرة الحساس فيها فتصل بها إلى الشعر المشور ، ولكن تقاد مدرسة الديوان لم يقفوا فيما نرى بهذا المؤلف الوقفة التي يستحقها . على الرغم من أنهم كانوا يروجون لمفهوم حديث للشعر هو نفس المفهوم عند شلى . ولكنه عند شلى أعمق وأشمل وأكثر اقتراباً من الثورة النقدية والجمالية الحقة . وكتاب « دفاع عن الشعر » وهو أصلاً مقال للرد على مقال لـ « بيكوك » يهاجم فيه الشعر المعاصر ويؤرخ للشعر بعصور أربعة يجعل أزلها العصر الحديث - ترجمه إلى العربية ترجمة ما ، نظمي خليل ونشره في مجلة أبولو (على أربعة أعداد ديسمبر ١٩٣٣ ويناير وفبراير ومارس سنة ١٩٣٤) بعنوان « الذود عن الشعر » . وهو يقدم للترجمة في عدد ديسمبر بمقال عن شلى يردد فيه ما قيل من قبل في وصف جوانب الصورة الشائعة عن « الشاعر » ماذا هو عند مدرسة الديوان . فالشاعر هو المتطلع دائماً إلى دنيا النور والجمال ، والمتسامي إلى المشاركة الأبدية والتخلص من مادة الأرض ، ونحو ذلك ، مما لا يختلف عما قاله من قبل عبد الرحمن شكري والعقاد والمازني ولا يختلف أيضاً عما ظل يتردد من بعدهم . ففي مقال في مجلة الرسالة يقول « جمعة الطوال » : « من شعر شلى ندرك المثل العليا التسامية والكمال النفسى ... إلخ » وفي « دفاع عن الشعر » يأتي شلى بحملة نقف بها لنرى نوعاً من تصرف المترجم فشلى يقول عن شيطان ملتون إنه من الناحية الخلقية أسمى من إله ملتون في قصيدته المعروفة « الفردوس المفقودة » . (Paradise Lost) (Milton's Devil as a moral being is a far superior to his god). حورها المترجم إلى « وشيطان ملتون مثل إلهه متفوقان » ويعلق محمد عبد الحى في رسالته على هذا بأن المترجم كان مضطراً إلى ترك أجزاء ليلائم قارئه ولا يخرج عن صورة شلى الصوفى المتسامى . وهذا في رأينا ليس تفسيراً كافياً للتحريف . إذ يبدو لنا أن نظمي خليل وهو في كثير من الأحيان يتعد كثيراً عن نص شلى وقد يكون معلوماً بعض العذر هنا ، ذلك أن الشيطان نفسه عند شلى يحمل في رحمه الخير الذى سيولد منه ليقضى عليه ، كما فعل « ديموجورجون » فى بروميثيوس . إن الشر الخالص لا يوجد فى دنيا شلى ، إن الشر هو بشر الخير لأنه سيؤول حتماً ، وبحكم طبائع الأشياء ، إلى الخير وكذلك سيؤول القبح إلى الجمال وهكذا . ولو كان المترجم أو على الأصح عصره قد أتاح له معرفة أوثق بالشاعر لترجم النص حرفياً وعلق عليه بما يفسر تفوق الشيطان خلقياً على الملاك عند شلى .

والمقارنة بين شلى من ناحية وكيتس وبيرون من ناحية أخرى نجدها عند « أحمد زكى

أبوشادى ، الذى فتن بشلى وهو ما يزال تلميذاً فى المدرسة الثانوية ، والذى أتقن اللغة الإنجليزية . فهو يورد فى كتابه « قطرة من يراع » الذى صدر سنة ١٩١٠ مقالات عن شلى وكينس وبيرون . ولكنه يضع شلى فى مرتبة أعلى منها لأنه يجاهد فى أن يحرر نفسه من المادة ليصل إلى الأبد والعنصر الروحى فى الحياة الإنسانية . ويقرر أن شلى روحى بينما كينس وبيرون أرضيان حسيان ماديان ، إن شعر شلى عنده « إشعاعات من القمر » ويستمر أبوشادى على هذا الرأى ، فبعد ثمانية عشر عاماً يكرر هذا الكلام نفسه فى كتابه « مسرح الأدب » .

وقد أسهمت مجلة « السياسة الأسبوعية » عند الجيل الأول ومجلة « أبولو » عند الجيل الثانى ، من أدباء مصر المجلدين والرومانسيين ، فى إشاعة هذه الصورة المتسامية لشلى . بل إن شلى كان سيئاً فى ذبوع شعر كينس . فيقال إن « أندميون » كينس شاعت لأنها تشبه « آلامتور » شلى . ومع ما فى هذا القول من عدم الدقة تتخذ منه إشارة إلى مكانة شلى عند بعض الشعراء والأدباء . وعن طريق المجلات وخاصة « أبولو » عرف شعراء العرب خارج مصر شلى الشاعر . فقلده الشاعر التونسى الشايبى والشاعر السودانى التيجانى وكلاهما يجهل أية لغة أجنبية ، وإنما عرفا الشاعر عن طريق الترجمة المنشورة فى المجلات المصرية التى دأبت على أن تفرد باباً أو أجزاء من صفحاتها للشعر المترجم . ومن الطريف أن أشهر شعراء العربية المحدثين الذين ماتوا فى شرح الشباب : الشايبى التونسى ، والتيجانى السودانى ، والهمشرى المصرى ، كلهم قد استوحوا كثيراً شعر شلى . بل إن الشعور بدنو الأجل الذى نراه فى بعض قصائد شلى المتأخرة قد وجد أصداؤه قوية عند الشايبى الذى كان يحس لمرضه بدنو أجله . وإذا كان من آخر قصائد شلى قصيدة « انتصار الحياة »^(١) فإن من آخر قصائد الشايبى قصيدة عنوانها « إرادة الحياة »^(٢) ، يقال إنها مستوحاة من « أغنية إلى الرياح الغربية » . والهام فيها أن الموت والحياة أو البعث هما حلقات فى الأبد أو الحياة الشاملة . وكما يراهما شلى نجدهما عند الشايبى ببعض الصور نفسها . ولعل دراسة الشعر التونسى المعاصر تكشف عن تقليد أكثر لشلى ولكن هذا خارج عن نطاق بحثنا .

ومدرسة الديوان وخاصة شكوى كانت تضع شلى فى مكانة خاصة وتفضله على سائر الشعراء

(١) لم تنشر فى حياته .

(٢) ديوان الشايبى ص ١٦٧ - ص ١٧٠ .

الرومانسيين الإنجليز. ولويس عوض في ترجمته جزءاً من رسالته الجامعية عن أسطورة بروميثيوس يضع شلي في مكانة خاصة ، ويجعله أكثر الرومانسيين الإنجليز تعبيراً عن مصيرهم . ويصرف النظر عن تحمسه الطبيعي لموضوع رسالته وما تفرضه الدراسة العميقة لشعر شلي بالذات من افتتان بالشاعر ، فإنه يسوق أدلة كثيرة مقنعة ومبررة من الهوى على تفوق شلي وأصالته تعبيره عن أزمات عصره وأزمات الإنسان عامة ، وإن كان ينجح بحكم رؤيته الخاصة ، إلى التأكيد على صورة شلي المترنم بقضايا الإنسان في عصره .

ولابد لنا من أن نفصل بين أثر شلي العام الذي يصعب على الدارس تحديده ، أو ما رُوِّج شعر شلي ونثره من أفكار وصور كانت البيئة مستعدة لتقبلها وتقبلها ، وبين آراء وصور أخرى تردد الشعراء نوعاً ما في تقبلها بالرغم من إعجابهم بها . ولا شك أن نشر المترجم من شعر شلي في كل المجالات الأدبية (السفر - والسياسة الأسبوعية - والأديب - وأبولو - والرسالة - والثقافة - والمقتطف وغيرها) كان مختلطاً اختلاطاً شديداً بشعر شعراء آخرين ، كثرتهم رومانسيون إنجليز أو فرنسيون أو أمريكيون أو غيرهم مما يجعل نسبة الأثر والتأثير إلى شعر شلي وحده لا يمكن أن تكون دقيقة علمياً . لذلك نقف بما هو أوضح من هذا التأثير العام . فثلاً تأثر هؤلاء الشعراء بالميثولوجيا اليونانية لا يمكن أن ننسبه إلى شلي . صحيح أن شعار مدرسة الديوان مأخوذ من قصيدة لا يذكر عبد الرحمن شكري عنمن أخذ بعضها ولكنها في بعض الأبيات تبدو واضحة من وحى شلي^(١) . وصحيح أن مجلة أبولو حلت غلافها بصورة لتمثال الإله أبولو المعروف . وشلي وكيثس كلاهما كتب أغنية أو نشيداً لأبولو . وصحيح أن أحمد زكي أبوشادي يقرر أن كيثس وشلي هما شعراء الميثولوجيا وكتاب أغنيات ميثولوجية ، ولكن كم من الشعر المبني على هذه الأساطير نراه مترجماً شائعاً في هذه المجالات . لذلك لا نستطيع أن نجزم بتأثير شلي إلا عند شاعر يقرر ذلك مثل عبد الرحمن شكري أحياناً ، وهو قطب مدرسة الديوان ، أو شاعر يترجم شلي مثل علي محمود طه وهو قطب مدرسة أبولو . أو أن يكون التقليد أوضح من أن ينكر عندهما أو عند غيرهما وخاصة المازني .

(١) عصفور الجنة - ديوان شكري ص ٢٦٦ الجزء الثالث - نشر أول مرة سنة ١٩١٥ حيث يكرر أنه أنشأ الطير في الشعر مرات ، وحيث يطلب من الطير أن يعطه الشعر كما نجد عند شلي في « إلى قبرة » .

كذلك صورة الشيطان الملاك أو الملك الأئيم لا يمكن أن نرجعها بالتحديد إلى شلى أو ملتون أو غيرهما لكثرة ما ترجم من شعر حول هذا الموضوع ، ولكثرة ما كان شعراء مثل العقاد وشكري يقرأون عنه في مصادر كثيرة . بل إن شكري قد درس الميثولوجيا اليونانية دراسة منتظمة في جامعة « شيفيلد » بحكم أنها كانت مقررة عليه ، مما فتح أمامه باب الآلهة والملائكة والشياطين على أوسع الساحات التي يمكن أن يحول فيها . وأثر شلى في موضوع الليل ومناجاة الشاعر لا يمكن تحديده بدقة لأصالة الموضوع في الشعر العربي . كما نرى في ليل الصوفية وليل شعراء الغزل مع الاختلاف في موقف الصوفي والشاعر من الليل . كل هذا يتفاعل تفاعلا شبه كيميائي مع ليل « شلى » ويخرج شعرا عرييا فيه أثر من شلى ولكن ليس أثره هو وحده . فإذا أضفنا أن « ليلى ألفريد دي موسيه » مثلا وغيره من شعراء فرنسا أو غيرهم من شعراء لغات أخرى شرقية أو غربية كانت تظهر لها ترجيات في هذه المجالات الأدبية ، اضطربنا أن نحدد كلامنا عن أثر شلى في موضوع كموضوع الليل بأنه أثر عام تختلط فيه خصائص ليل شلى بليل الصوفية وليل الشعراء العذريين .

أما فكرة شلى من أن الشاعر نبي وهي فكرة تصدم الشاعر المسلم الذي يحفظ عن ظهر قلب الآية (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) (سورة يسن الآية ٦٩) عندلما رمى الكفار النبي (ص) بأنه شاعر . ويحفظ المسلم أيضا (الشعراء يتبعهم الغاؤون) (سورة الشعراء الآية ٢٢٤) ولكنها في الوقت نفسه تعجب الشاعر في زمان لا يقدر الشعراء .. أوزمان يقدر شعرا آخر يهاجمه هؤلاء الشعراء على أنه ليس بشعر وإنما الشعر هو الوجدان . فهي فكرة حساسة لا بد لها من أخذ مسارات مختلفة ، وأن يعبر عنها باحتياط واضح . ففي « دفاع عن الشعر » وردت الفكرة صراحة في قول شلى :

(Not that I assert poets to be prophets in the gross sense of the word)

كما وردت صريحة في أقوال أخرى حيث يجعل المصلحين والأنبياء كلهم شعراء . فيأتي المترجم العربي نظمي خليل ليترجمها « وأنا لا أزعم أن الشعراء أنبياء بأوسع معاني الكلمة » . أما أحمد زكي أبو شادي فيقولها صراحة في مقدمة ديوانه « الشفق الباكي » إن الشعراء أنبياء ، ويقول على محمود طه في قصيدته « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ بعضا ساحر وقلب نبيّ

وعندما يعبر شلى في دفاعه عن الشعر والشعراء تعبيراً أخف من حيث فكرة أن الشاعر نبي أو رسول إلهي ، ينقل العقاد الفكرة نصاً دون اعتراف في كتابه «ساعات بين الكتب» فيقول : (١) .

« لهذا كان من حق الملهمين من الشعراء والفنانين أن ندعوهم سلاطين هذا العالم وأمرأه لأنهم يصورون للناس رموزاً جديدة ويقتبسون لهم من السماء نوراً يهتلون بهديه . هذا مع ملاحظة أن محمد السباعي منذ سنة ١٩١٣ كان قد ترجم كتاب «كارليل» «الأبطال وعبادة البطل» وفيه فصل عن البطل الشاعر ويقول عنه إنه نبي ، ولكن بتعبيرات أخرى غير تعبير شلى ؛ وأيضا مع ملاحظة أن بعض الشعراء قد لقبوا شكسبير بالنبي مثل أحمد زكي أبو شادي الذي يقول في ذكرى شكسبير إنه «قرين المسيح» أو يقول عنه «كأنك فرقان دين جديد» كما يقولها شعرا في مجال تكريم شكسبير في ذكره :

فأنت النبي وما الأنبياء يا حسانهم غير نفع يضوع

وكما سبق أن قلنا إن أفكار شلى على عمقها وتفردا لم تكن هي وحدها التي ألهمت شعراءنا فكل أقواله النثرية عن الشعراء أوحى عن الإنسان والحرية والخير والشر لم تلهم شعراءنا قدر ما ألهمتهم مثالا قصيدة «إلى قبرة» . صحيح أن شلى في شعره يعبر أروع تعبير عن هذه الأفكار ولكنها بحكم أنها شعر فإنها تقال «مضغوطة» ومركزة غير شاملة ولا متسعة لتفريعات الموضوع أو ما يتصل به .

وسنقف عند هذه القصيدة عندما نتحدث عن ترجمة شعر شلى ، معترفا بها أو غير معترف ، ولكننا نكتفي هنا بأن نشير إلى ما أثارته هذه الترجمات من صور وأفكار كثيرة ، إن ترجماتها تريد على عشر ترجمات ، مما لم تحظ به أية قصيدة أجنبية أخرى في شعرنا الحديث . فقصيد «جري» «مقبرة ريفية» التي ذاعت بشكل واسع واستوحاها كثيرون ، ترجمت سبع مرات لا غير بين سنة ١٩٢٩ وسنة ١٩٤٥ . ولقد لفت نظر العقاد تقليد شعراء أبولو للرومانسيين الإنجليز تقليداً جاوز الحد وضرب المثل بتقليدهم في مخاطبة الطيور كالبلبل والقبرة . وهي طيور فيما زعم العقاد لا تعرفها مصر . ولكن شلى وكتيسُ وردزورث يعرفونها فقالوا فيها شعرهم . ويتبرى للرد عليه في نفس

(١) ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧ ص ٢٢٦ .

المجلة^(١) م. شرف بمقال عنوانه « الطيور الصالحة » يبرهن فيه علميا على أن هذه الطيور تأتي إلى وادى النيل شتاء . كما ينبرى له مختار الوكيل في نفس المجلة بمقال عنوانه « كروانيات العقاد أفرخ قبرة شلى » . وكان العقاد قد نشر ديوانه هدية الكروان سنة ١٩٣٣ . وفي هذا المقال يذكر مختار الوكيل أبياتاً للعقاد إلى جوار أصلها عند شلى كما ترجمها الوكيل ، ليدل على أخذ العقاد من شلى . وسنعرض لهذا عند الوقوف بقصيدة إلى قبرة لشلى . وإلى جانب العقاد نجد أيضا صالح جودت يضيق بتقليد شعر شلى ، فيزعم أن الهمشرى لا يكتفى بتقليد شعر شلى وإنما يقلده أيضا في أنه يوقع قصائده م. أ. الهمشرى مثلما كان شلى يوقع ب. ب. شلى .

والذى أخذته هؤلاء الشعراء بوضوح ومع ذكرهم لذلك في ميدان النقد إنما كان عند مدرسة الديوان ، ولعل دور الخيال في الشعر هو أبرز ما أخذوه . فزعم المدرسة الحقيقى عبد الرحمن شكرى يذكر في أكثر من موضع من مقدمات دواوينه وخاصة مقالاته في المقتطف « فصول من نشأتى الأدبية » أنه مدين إلى شلى بالكثير . وقد استوحى الكثير من قصائده . كما تصيد للمازنى ما أخذ أو سرق من شعر شلى . ويقول العقاد عن شكرى إنه أول من ذكر الفرق بين « الخيال » و « الوهم » . والنقاد الرومانسيون الإنجليز بعامة يعلنون شأن الخيال في الشعر ولكن شلى يضع الخيال فوق كل ملكات الإنسان بل إنه بالخيال ، وبالخيال أساسا ، ووحده يكون الوصول بهذا العالم إلى الخير والحب والعدل . إن الخيال هو لب الفضائل وبدون الخيال لا توجد فضيلة والشعر أساسا خيال وإلا ما استحق وصفه بالشعر . وقد كانت رسالة مدرسة الديوان أساسا هى التبشير بدور الخيال والوجدان لإنقاذ الشعر الحديث من التفاهة والتقريرية والرتابة . لقد التفت شكرى ، الذى قرأ ودرس دراسة منظمة الأدب في إنجلترا ، إلى كثير من أقوال شلى شعراً وثراً في موضوع الخيال ونقل عنه كثيراً . وهذا وحده يمكن أن يكون موضوع بحث أكاديمى مفيد لنعرف أساس المدرسة التجديدية الأولى في تاريخ الشعر العربى كله على طول الحقبة التى ما يزال يعيشها ، ووفرة ما حفظ لنا من نصوصه عبر أكثر من ستة عشر قرناً . إن اهتمام مدرسة الديوان بالتركيز على الخيال والوجدان ، بدلا من الفكرة أو الحكمة وغيرها هو الأساس الذى افترقت به هذه المدرسة عن سبقها من أجيال الشعراء . لقد أسهم شعراء - لعل كوليردج من أبرزهم - في تبني موضوع الخيال

على أنه أساس الصورة الشعرية بل أساس الشعر بعامه . ولكن شلى لا يكتفى بأن هذه الملكة هي لباب الشعر وإنما هو يجعلها لباب الإنسان ، ودورها ليس في الشعر فحسب وإنما دورها أساسى في العلاج ، وفي خلاص الإنسان من الاستبداد والشر والظلم بواسطة الشعر أو غير الشعر مما هو حصيلة ملكة الخيال . إن الخيال عند شلى هو محرك الإنسان نحو غاياته السامية وأهدافه العليا . وكان عسيرا جدًا على شعراء مدرسة الديوان أن يصلوا إلى هذا كله في شعرهم أو نثرهم . يكفهم أنهم لمسوا موطن القوة واستطاعوا أن يحملوا القيس وأن ينيروا الطريق الجديد للشعر الحديث . وشعر شلى في تمجيد الحرية والثورة على كل قيد كان عاكسا لجهاده في حياته القصيرة ليحرر نفسه من قيود السلطة والدين والعادات والتقاليد والشر والمرض والأوبئة وسائر ما رآه مقيداً للإنسان أو معتديا على حريته . وكان هذا - وخاصة ما كان منه معبرا عنه في شعره - خليقاً أن يغرى الرومانسيين المصريين في الجيلين وهم يخوضون سياسياً واقتصادياً واجتماعياً صراعا في ميادين كثيرة لتحرير الإنسان المصرى من قيود الحياة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا . ومع ذلك فإننا لا نجد انجذابا قويا من الشعراء نحو هذا الموضوع إلا في شطحات شعرية يراد بها تحرير الروح من الجسد أو انطلاق الشاعر المعنى من بؤرة العناء والعذاب إلى آفاق الحرية وكسر كل القيود . وهذا بدوره يحتاج إلى وقفة دقيقة وشاملة لا تتيحها حدود هذه الدراسة .

وكما أسلفنا فإننا نرى أن الذى أثر فعلا في شعرائنا هو شعر شلى الغنائى العالى النبرة الغنائية للامعة لمزاج شعر عاشقرونا على الشكل الغنائى وما يزال . بل إن الرومانسية عند شعرائنا هي غنائيتهم من تحت قناع شفاف اسمه الرومانسية . ولذلك فإن تحليل أثر الرومانسيين الفرنسيين أو إنجليزاً أو أمريكيين من بصحات التراث القوية الجبارة أمر شديد العسر^(١) تختلط فيه الآثار اختلاطا يصعب معه التحديد . وسنرى عند وقوفنا عند الشعر المستوحى من شلى في بداياته كم هو عسير أن نصل إلى تحديد ما يمكن أن نقول عنه إنه تراث عرى وما يمكن أن نقول عنه إنه وافد أجنبى . فوق أن نحدد أنه من شعر شلى دون غيره .

(١) هذا ما حاوله محمد عبد الحى في رسالته المخطوطة فكان له فضل الاجتهاد الذى يشفع له في قصور النتائج في أغلب الأحيان لانعاس رقة الموضوع في طريقه العرى والأجنى .

الباب الثاني

ترجمة شعر شلى والأخذ عنه

(١) قبل فكرة ترجمة الشعر الأجنبي :

تتخذ الترجمة في الدراسات الأدبية المقارنة نقلاً خاصاً ، لأن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب لا يمكن أن يقتصر على الاطلاع المباشر على النصوص الأصلية في لغتها . فهذا يتطلب معرفة الأديب الثاني لغة الأديب الأول معرفة تمكنه من فهم الأصل فهماً يسمح بإحداث الأثر الفني الموحى ؛ وهو أمر ليس شائعاً كثيراً في أدبنا . لذلك فإن الترجمة تأتي لتؤدي هذا الدور مع ما يحضها من صعاب .

وصعاب الترجمة من حيث ما يتخلف عنها من أثر في الأدب المترجم إليه هي التي تعيننا أن نلفت إليها النظر ، لأنها هي التي تُدرس بتوسع في الأدب المقارن ، إن المترجم ، أو الواسطة ، لا يمكن أن ينجح في ترجمته الأدبية ، وخاصة الشعرية ، إلا إذا كان شاعراً على درجة ما من الشاعرية ؛ بل إننا نرى في الآداب الأوربية شعراء يذيع صيتهم لاسبب قصائد شعرية ألفوها ، وإنما بسبب ترجمة شعرية ترجموها مثل الشاعر « فيتر جيرالد » وترجمته لرباعيات الخيام الفارسية الأصل . ويظل دارس الأدب المقارن حائراً مجتهداً في أن يرد على السؤال : كم ذا يضيف المترجم من فنه وشخصيته وعبقريته لغته وذوق عصره ومزاج قومه وطبيعة حضارتهم إلى الأصل الذي يترجمه ؟

بل إنه في مجال إجراء عملية المقارنة تبرز صعوبة أن الأدب المثلّقى لا يمكن أن يسبق من الأدب المنيع أو الأصل إلا ما يتلاءم مع طبيعته وخصائص تركيبه التراثي . وعلى ذلك فلا بد من الاحتياط الشديد لمعرفة ما إذا كان هذا المأخوذ جديداً قد تلائم أم هو قديم موجود وما الجديد إلا صدى له .

أما ترجمة الشعر فهي مشكلة المشاكل يقف النقاد منها مواقف مختلفة منهم من ينحاز إلى قولة نقاد إيطاليا « إن الترجمة خيانة للأصل » "Traduire c'est trahir" ولعل شلى من هؤلاء فهو يزعم أن عملية الترجمة مثل وضع بنفسجية في بوتقة ماء نغليها فيه لنستخلص سر جمال لونها وسحر عطرها . ولكن من النقاد من يسلم بأن الترجمة ممكنة ، بل منهم من يرى أن الأثر الأول قد يكسب من الترجمة ، بفضل المترجم ، ما لم يكن متاح له لو ظل حبيس لغته الأصلية . ويضربون لذلك أمثالا كثيرة آثار شعراء وغير شعراء ما كان لقصائدهم أو أدبهم في لغتهم هذا الذبوع والتقبل الواسع من متذوقي الكلمة لولا أن المترجم أضاف من عنده ، أى من فنه الذي أضفاه في أمانة وحب ، على النص الأصلي .

والعجيب أننا في أدبنا العربي القديم قد تعرضنا لهذا الموضوع من منطلق أن شعرنا هو أفضل شعر وأرقاه عالميا . فهذا أدبنا وناقدنا القديم الجاحظ يفيض في كتابه « الحيوان » في الباب الذي عنوانه « تاريخ الشعر قبل الإسلام وبيان أن فضيلته مقصورة على العرب »^(١) إذ يقول « وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب . والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل . ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المشور الذي حوّل عن موزون الشعر » .

ويعضى الجاحظ بدقة العالم يبين في ترجمة كتب العلم كيف أنه لا بد للمترجم في هذه الحالة من إتقان العلم الذي ألف فيه الكتاب الأول . إلى جانب إتقانه اللغتين لغة الأصل ولغته التي ينقل إليها . ولكن مع ذلك فإن الترجمة تفقد الأصل شيئا فإذا ترجمت الترجمة إلى لغة ثالثة فقدت أيضا حتى ينباعد الشبه بين الأصل الأول والترجمة إلى لغة ثالثة أو رابعة . وهو يفرق بين كتب العلم وبين الشعر بشكل ظاهر . ويصل بعد ذلك إلى هدفه من أن ترجمة كتب الفلسفة والدين

(١) الحيوان طبعة الحميدية سنة ١٣٢٣ هـ . ج ١ ص ٣٧ .

خطيرة في نتائجها لأنها يمكن أن تقود إلى خطأ في الفكرة أو إلى كفر في الدين . فما بالنا إذا كان الأصل كتاباً هو القرآن المعجز ببيانه .

ومع التسليم بكل صعوبات الترجمة ومزلقها فإن حركة الترجمة في العصر الحديث تزداد سرعة وكثرة في العلوم والآداب على السواء . وكلما ازداد العالم تقارباً وانتشر الإيمان بوجوب التعايش في سلام فإن الشعوب كلها في حاجة إلى أن يعرف بعضها بعضاً ولا سبيل إلى هذه المعرفة إلا عن طريق التفاهم عبر اللغات المختلفة .

ومن الطبيعي في كل حركة نقل وترجمة من لغة إلى أخرى أن تبدأ الترجمة بالكتب العلمية التي يحتاج إليها أهل اللغة المترجم إليها في نهضتهم العلمية التي تسبق عادة نهضتهم الفكرية . والترجمة الأدبية تأتي بعد الترجمة العلمية وقد تتأخر كثيراً ولكنها هي أيضاً تبدأ بترجمة النثر ثم بترجمة الشعر .

وفي لغتنا العربية نجد أن الطهطاوى ، رائد النهضة الفكرية في مصر ، بدأ بترجمة الكتب العلمية لتلبية حاجات الجيش المصري في طور تكوينه ولكنه ضم إلى ذلك ، بحكم ثقافته ، كتباً في التاريخ والجغرافيا زاعماً . بحق ، أنها ضرورية لجنود الجيش مثل معرفتهم بفنون الحرب وأسرار آلاتها . ففي رحلته إلى باريس نراه يقول :

« ولندكر لك شيئاً من بعض أشعارهم مترجمة من كلام بعضهم للبعد الفقير » و يترجم بعض مقطوعات من الشعر الفرنسى قيمته الفنية عادية .

كذلك نراه يضمّن هذا التقرير ترجمة القصيدة من شعر أستاذه في اللغة الفرنسية الخواجة يعقوب (المصرى المنشأ . الفرنساوى استيطاناً كما يقول) كما يترجم النشيد الوطنى الفرنسى « المارسييز »^(١) .

ولا نريد في هذه المقدمة أن نتبع تاريخياً حركة الترجمة الأدبية ، وفي الشعر خاصة ، وإنما لا بد لنا من أن نقف بأن هذه الترجمة كانت عسيرة الولادة ، بالنظر إلى أن الشركان ديوان العرب وكان جماع فهم فلم يكونوا يتصورون ، حتى في أوائل العصر الحديث ، أن هناك شعراً خيراً منه أو شعراً يمكن أن يضيف إليه . وبذلك عاشت نظرة الجاحظ من أن فضيلة الشعر

(١) تخلص الإبرير في تلخيص باريز طبعة بولاق ص ١٨ .

مقصورة على العرب فلا تجوز ترجمة شعرهم وبالتالي هو مستكشف بذاته لايحتاج لفضله إلى أى شعر آخر. أى أنه فى غنى عن الشعر الأجنبى المترجم . لذلك تأخرت ترجمة الشعر كثيراً فى أدبنا الحديث . وكان لابد لها من تمهيدات كثيرة كأن تظهر حاجة قساوسة الكنائس الشرقية إلى ترجمة ترانيم الكنيسة ؛ فبدأت سنة ١٨٣٠ تظهر مجموعة ترانيل « صلب المسيح » فى كنائس الشام . كما ترجم سفر أيوب (فصل ١٨) شعرا مرسلًا رزق الله حسون ونشره فى كتابه « أشعر الشعر » سنة ١٨٦٨ وقد أهداها إلى إمبراطور روسيا الإسكندر الثانى .

ولا نقف عند هذه الترجمات وإن كانت أقرب إلى الأدب من ترجمة الكتب العلمية ، لأسباب كثيرة ؛ من أهمها عدم فاعليتها فى تطوير النظرة إلى ترجمة الشعر ، لركاكة أسلوبها ولأن المتأثرين بها كانت كثرتهم من المسيحيين الذين اضطروا إلى الهجرة لأسباب سياسية ودينية . وكان منهم شعراء المهاجر الأمريكى الشمالى بالذات . ولقد واكبت ترجمة الترانيم بدايات ترجمة الإنجيل فى الشام ومالطة التى ساهم فيها اليازجى والشدياق كما هو معروف . ولكنها بدورها لم تتم فى هذه الحقبة إلا بأجزاء قليلة وهى بدورها ركيكة الأسلوب . فالهدف كان نقل الفكرة أو الموعظة دون أن يكون التأثير العاطفى أو الفنى هدفاً من أهدافها ، بل لعلنا إلى اليوم نجد فى هذه الترجمة الدينية فى المسيحية مأخذ واضحة لا من حيث الركاكة بل أحياناً من حيث مجرد سلامة الأسلوب أو صحته لغوياً . فلا غرو أن نجد من النقاد من يرجع استهانة شعراء المهاجر الأمريكى (الشمالى) باللغة واستخفافهم بالرصانة والجزالة بل إدخالهم كلمات أمريكية فى نسيج شعرهم ، إلى أن هؤلاء الشعراء شبوا فى صباهم فى الشام على هذه الترانيم ركيكة الأسلوب التى كانوا ينشئونها فى كنائسهم . لذلك نفضل أن نؤرخ بداية الترجمة الأدبية بترجمة إلياذة هوميروس .

فلقد نشر سليمان البستاني هذه الترجمة فصولاً فى « المجلة المصرية » سنة ١٩٠٠ ثم قدم لها كتاباً فى مائتى صفحة تعرض فيها لصعوبات الترجمة تعرضاً علمياً جيداً ؛ و فرق بين الترجمة الحرفية والترجمة بالمعنى ومجرد الاستيحاء أو الاقتباس ؛ مما يجعل هذه المقدمة وثيقة هامة بسبب تاريخها المبكر ومعركة المترجم بمشاكل ترجمة الشعر خاصة وبسبب أنها ترجمة لرائعة عالمية تاريخية فى الشعر العلمى وهى « إلياذة هوميروس » . وبالرغم من هذه البداية الطيبة لترجمة الشعر الأجنبى إلى اللغة العربية فإن الخشية على الشعر العربى من هذه الترجمة ظلت تتردد . يقول يوسف صغير فى كتابه

« مجالى الغرب »^(١) .

« حتى خشي بعض المفكرين على مصير اللغة العربية .. وعدم التفاتهم (أى الشعراء) إلى لغتهم الشريفة لا ينجش عليها من حوادث الدهر لأن هذا وقتي » .

وفي مقدمة الشوقيات الجزء الأول المنشور في نفس العام سنة ١٨٩٨ نجد « شوقي » وقد ترجم قصيدة البحيرة للشاعر الفرنسي لامارتين (وإن كانت لم تصلنا) يقول إنه يمكن أن نستفيد من قراءة الشعر الفرنسي . فتصلنى له المولىحى يعيب عليه مجرد تصور الإفادة من شعر آخر غير الشعر العربى ، فليس هناك ما هو أفضل من الشعر العربى .

وبصرف النظر عن سير حركة الترجمة العشوائية من حيث اللغة التى تترجم منها إنجليزية كانت أو فرنسية أو إيطالية أو ألمانية وحتى اليونانية القديمة ، ومن حيث الأشكال الفنية التى تترجمها مسرحاً كانت أم قصائد تعليمية (لافونتين - محمد عثمان وشوقي) فإن ترجمة الشعر الغربى عامة لم تكن أمراً مسلماً به .

وبين المهذبن لترجمة الشعر الغربى والحافظين على الشعر العربى من هذه التراجعات (ربما لتطرف بعض الآخذين عن الشعر الغربى أول عهدهم به) سارت سفينة الترجمة تتخطى في اختياراتها الخاضعة أولاً وأخيراً لذوق المترجم الخاص ، وتقديره لميزة القصيدة التى اختارها . ومع كل هذا فقد أخذت الحركة تتسع وتقوى بسرعة حتى أننا نجد المجلات الأدبية خاصة تكثر من هذا الشعر المترجم مثل مجلة « الزهور » و « البيان » و « المجلة المصرية » بل إن البيان مثلاً أفردت عدداً كاملاً للشاعر « بيرون » وترجمت قصيدة « دون جوان » ترجمة ملخصة .

وقد سبقت هذه المجلات مجلة الجوانب التى كانت تصدر فى الأساتذة ولكنها تعطلت سنة ١٨٨٤ وتركزت فراغاً فى موضوع نقل ثقافة الغرب وحضارته بعامة ، الذى حاولت هذه المجلات أن تملأه .

لقد افتتح إسماعيل حاكم مصر مائة مدرسة أجنبية أوربية فى عصره . ويظهر الألفافى ومحمد عبده ودعوتهما إلى النهضة الحديثة تخلق نوعاً ما الانغلاق على تعليم الأزهر الشريف .. وازدهرت المدارس المدنية . وتلاقى كتاب الوطن العربى ومفكره عبر المجلات واللقاءات والمراسلات فكان هذا كله أقوى من أى تيار محافظ مترمت .

(١) مجالى الغرب سنة ١٨٩٨ ص ٢٩ .

وساعدت عوامل كثيرة على المضي في الترجمة ؛ كحاجة المسرح إلى نصوص لم يستطع الشعر العربي أن يليها ، وكحاجة المدارس إلى ترجمة الشعر بعد أن فرض الإنجليز لغتهم على مدارسنا . وترجمة شكسبير وازدهارها في فجر هذا القرن لا تفسر إلا بحاجة المسرح وحاجة المدارس قبله . ووجدت عوامل فنية أدبية تعيننا أساساً في هذا البحث ؛ فقد أخذت الصيحة تشتد لنبد الشعر الكلاسي الجديد الذي افقر إلى قوة التراث القديم ولم يستطع أن يشبع الوجدان الحديث . وكان الاتجاه الطبيعي نحو شعر الغرب للبحث عما يشبع القارئ العربي في هذه الفترة الحرجة من تاريخه السياسي ، فترة فشل ثورة عراق سنة ١٨٨٢ والغليان الدولي استعداداً للصدام والحرب العالمية الأولى ؛ مما خلخل كثيراً مما كان مسلماً به في عالم الواقع وبالتالي في عالم الفن . هذا والجيل الجديد عادة يرفض أن يكون متممًا أو تابعاً للجيل الماضي . فإذا كان شوقي وحافظ خاصة ومطران أيضاً لا يؤلفون شعراً يعبر عن الوجدان المصري العربي الحديث . فإن لدى الشعر الغربي الوافد نماذج في الشعر وفي نقد الشعر تعين المجلّد على تثبيت خطواته . ونما الاتجاه نحو الغرب وانتعشت الترجمة الشعرية والنقدية ، وامتازت بسجات متعددة وظواهر مختلفة لايهنا هنا أن نفصل فيها ولكن الذي يعيننا هو موقع شلي وترجمات شعره من هذه الحركة . ولما كان من الطبيعي أن تبدأ الصلة بين شعراء لغة وشعراء لغة أخرى ، وخاصة في هذا العصر المبكر من تاريخ ترجمة الشعر عندنا ، بأن يكون الأخذ والاستيحاء سابقاً على الترجمة المباشرة الدقيقة فإننا نتبع هذه العملية بالنسبة إلى شلي .

(ب) بداية الأخذ والاستيحاء :

من الصعب أن نحدد بدقة متى وكيف بدأ ذكر شعر شلي عند الكتاب والشعراء المحدثين والرومانسيين يتخذ شكلاً واضحاً صريحاً ، ولكن لا بد من أن نحاول ذلك في مثل هذه الدراسة التي من شأنها ، وإن لم تصل إلى نتائج ، أن تفتح الباب لدراسات مستقبلية للوصول إلى هذه النتائج .

لقد دخلت بعض قصائد شلي وخاصة ما ضمّتها مجموعة « النخيرة الذهبية » متسلة أول الأمر إلى شعر شعراء الديوان . فلقد استوحى أبو شادي قصيدة شلي « إلى قبرة » في قصيدة نشرها وهو طالب بالمدرسة الثانوية سنة ١٩١٠ وخلط فيها بين شلي وغيره ممن استوحى رمز الطير في الشعر من

شعراء « الذخيرة الذهبية » . وكذلك استوحى شلى كثيرون من شعراء العقد الثاني لهذا القرن دون أن يذكروا بوضوح أو بدقة ؛ أو هم يذكرونه بصور مختلفة . لعل أعجبها أنهم يقررون أنهم استوحوا ولا نجد بين قصيدتهم وقصيدة شلى المستوحاة ما يبرر قولتهم هذه . وتلك ظاهرة فريدة في دراستنا المقارنة للشعر العربي لعله يفرد بها بين شعر اللغات الأخرى . وهي ظاهرة محيرة بل متعبة في تتبع ما يبرر ذكر الاستيحاء أصلا وخاصة أن شاعرنا لا يعين قصيدة شلى التى أخذ منها ولا الأبيات التى استوحاها .

وأوضح ما يمكن أن نبدأ به موضوعنا هو هذه الحادثة الهامة في تاريخ مدرسة الديوان . وهي ذكر عبد الرحمن شكرى في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه الصادر سنة ١٩١٦^(١) أن أديبا لفته إلى قصيدة المازنى الياية التى نشرت في مجلة « عكاظ » بعنوان « الشاعر المختصر »^(٢) ، فاتضح له أنها مأخوذة من قصيدة شلى « آدوى » (كما يقول) . ويمضى شكرى يعدد سرقات المازنى من شعراء آخرين ، بل من أدباء وعلماء إنجليز وغير إنجليز . فهذه الحادثة كما نعلم كانت سبباً في هجوم المازنى على شكرى وعزلة شكرى بعد ذلك . مما جعل المدرسة تفصل عن أهم أعضائها بل عن مثلها للقمع لما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث . وصدر كتاب الديوان من غير أن يشارك فيه شكرى . بل فيه هجوم مدمر على شكرى . وبصرف النظر عما أنتجته الواقعة في تاريخ هذه المدرسة وتعجزها عن أن تم رسالتها العظيمة فإننا نلتم بموضوعنا لثرى أثر ذلك في مجال نقل شعر شلى واستيحائه .

ولكننا لابد أن نلاحظ أن هذا النقد سرعان ما أوقعنا في ظاهرة الحساسية التى جعلت المازنى وشكرى كلا منهما يحرص على ذكر منابع بعض القصائد التى تأثرت أثراً بعيداً غائماً بالشعر الإنجليزى بعامة وشعر شلى بخاصة ، مع استمرارهما ، وخاصة المازنى ، في إغفال هذا إغفالاً تاماً في قصائد أخرى مستوحاة أو آخذة .

وجاءت مقدمة الجزء الثانى للمازنى (الأخير الذى نشر في حياته) فإذا فيها إشارات كثيرة للأخذ عن شلى ، لأنه كما يقول راجع قصائده في الجزء الأول قصيدة بقصيدة ، وراجع ماعنده

(١) دوى مقال لشكرى في مجلة المقتطف يناير سنة ١٩١٧ .

(٢) ديوان المازنى نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ص ١٦٣ .

من دواوين الشعراء حتى يتبين ماقد يكون قد علق بذهنه دون علم منه فلم يعثر - كما يقول - إلا على أبيات (لا يحدد أصلها) في قصيدة « رقية حسناء »^(١) لشلى وأبيات أخرى في قصائده أخذها من شعراء آخرين^(٢).

والعجيب في هذا الجزء الثاني من ديوانه أننا نجد ، في القصائد الست الأولى منه . يلتزم ذكر الأخذ عن الشعراء وكلهم بحكم تعليمه إنجليز . فيقرر في قصيدة « الراعى المعبود » أنه أخذها بتصرف كثير بين حذف وزيادة من قصيدة « جيمس رسل لويل » ، بل إنه يعلم أحياناً بالذات هي التي أخذها عن لويل . ثم يمضي إلى قصيدة « الوردة الرسول » ليقول إنه أخذها بتصرف من الشاعر « ولر » ، وفي قصيدة « نهر الحياة » يذكر أنه أخذها من قصيدة « لموريس » ويذكر كما يفعل نادراً جداً عنوان القصيدة الأصل « النهر المتعب » . ويمضي ليذكر في تعميم مرة أخرى فيذكر أن هذه القصيدة مأخوذة من شكسبير ولا يحدد أمن قصائده أم من مسرحياته فوق أن يحدد الأبيات . وهذه قصيدة عن الفردوس المفقود « ميلتون » وكأنما قصيدة ميلتون أبيات معدودة . وقصيدة عن رباعيات الخيام لفتنرجيرالد دون أى تحديد آخر وهكذا . ولعل هذا ، بكل ما فيه من عدم الدقة وعدم الالتزام بذكر عناوين القصائد المأخوذة عنها ، هو نوع من رد الفعل للهجوم الذي تأثر منه تأثراً شديداً ، كما يبدو في هذه المقدمة وفي شراسة رده على شكري في كتاب الديوان . وقصيدة « رقية حسناء » - فوق غرابة موضوعها بالنسبة لديوان المازني نفسه - لاتعدو اثني عشر بيتاً اضطر إلى كتابة ستة أضعافها من الأسطر شروحاً ليفهم القارئ معانيه . وهي نموذج للأخذ الذي يشبه الترجمة شبه الكاملة ، مما يستحق أن نقف به لوجوده في هذه الفترة المبكرة . ولكن قبل هذه الوقفة لابد لنا من وقفة تسبقها أمام ديوان المازني بالذات ، ذلك أنه بالرغم من اعترافه بالأخذ دون تحديد فإن ما لم يعترف به أكثر كثيراً . ولعل ما أخذه المازني من شلى وغير شلى من الشعراء الإنجليز يستحق دراسة لأنه كثير كمّاً متنوع كيفاً ، مما يعطى نتائج لا يكاد شعر أحد من زملائه يعطيها . وأما بالنسبة إلى موضوعنا فإننا يجب أن نذكر للمازني أنه لما سألته مجلة الهلال في يناير سنة ١٩٢٧^(٣) عن الكتب التي أفادته ، ردّ بأنها « كتابان وجها نفسى هذا التوجيه : ديوان

(١) ديوان المازني - نشر المجلس الأعلى للفنون والآداب القاهرة ١٩٦١ ص ٤٦

(٢) مقدمة ديوان المازني - ص ١٢٠ .

(٣) مجلة الهلال - يناير سنة ١٩٢٧ ص ٢٧٦ .

شلى الشاعر الإنجليزي وديوان الشريف الرضى الشاعر العربى ، ويضيف ذكر ديوان الشريف الرضى مادة للدراسة المقارنة بين شعر المازنى وشعر شلى فى ظل أثر التراث الدامغ الواضح بل أثر الشعراء الذين هاجموهم أيضا وعلى رأسهم شوقى .

وبقراءة عناوين قصائد المازنى فى فهرست ديوانه تصادفنا عناوين مغرية جدًا لتتبع أصلها منها ما هو لغير شلى ومنها ما هو له مما لم يذكره هو ولا ناقلوه ، مثل « أحلام الموتى » و « مناجاة ملاح » و « الملاح المسحور » و « ألحان بنات البحر » و « الموت ثمرة الحياة » و « زهرة الشر » و « الشعر والريح » . بل إنه أحيانًا يقول كما يقول عن قصيدة « الغزال الأعمى » ، « ولا أذكر من أين أخذت فكرة الغزال الأعمى والأغلب أنها ليست لأحد من الشعراء الكبار »^(١) . ولعل كون القصيدة موجهة إلى الشاعر عبد الرحمن شكرى هو الذى جعله يادر بالاعتراف بالأخذ . ولما كان أكثر أخذ المازنى ميثوثًا فى ثنايا القصائد وأكثرها لا يوحى عنوانها بشئ يدل على أصلها فإن الأخذ عنده كما أسلفنا يحتاج إلى دراسة متخصصة تكشف الكثير عن تطور الأخذ عن الشعر الأجنبى فى لغتنا .

أما قصيدة « رقية الحساء »^(٢) ففيها كما قلنا كثرة تلفت النظر من الألفاظ التى تحتاج إلى شرح اضطر إليها الشاعر ، لا للقفافية وإنما لإضفاء اللون العربى على ما أعجبه من أفكار ومعان فى الأصل . وقصيدة شلى هى^(٣) (The Magnetic Lady to her Patient) فى خمس مقطوعات أى نحو أربعين سطرا مما يجعلها قريبة الطول من قصيدة المازنى (١٢ بيتًا) . وألفاظها عند شلى سهلة سهولة غير عادية بالنسبة لساثر شعره كما أن معانيها بسيطة سهلة وهى أقرب إلى أن تكون ترنيمة بسيطة منها إلى قصيدة .

وفى القصيدتين نجد حسناء تهدهد شابًا أو تفك السحر عنه ، هو عند شلى عاشق يحبها وهى تريد بقوتها المغناطيسية أن تشفيه من حبها لأنها لاتبه ، وهو عند المازنى شاب مهموم حزين يريد

(١) ديوان المازنى ص ٢٠٣ .

(٢) ديوان المازنى ص ٤٦ . وقد أشار أديب رمز إلى اسمه ب (م ع) . إلى هذا التشابه فى مجلة السفور عدد ٢١ مارس

سنة ١٩١٨ .

Hutchinson(ed) Shelly Poetical works (OUP). 1970.
p.660 - 668

(٣)

حسناؤه أن تفك عنه السحر ليعود إليه فرحه وشبابه . أما علاقته بها ففهم ضمناً ، مما هي مستعدة لبذله في سبيله ، من أنها هي التي تحبه . ولا ندرى هل همومه وأحزانه من هجرها أم من هجر غيرها . عند شلى الأمر أوضح من ذلك وخاصة عندما يخاطبها باسمها ويقول لها إنه لم يشف : « يلجين . كيف يشفيني من يقتلني وما دمت لأبد أن أعيش فترة ، فلا تغريني بأن أفك قيدي ! »

“What would cure, that would kill one, Jane:
And as I must on earth abide
A while yet, tempt me not break my chain”.

وتبدأ القصيدة الإنجليزية بدعوة الحساء عاشقها إلى أن ينام وينسى همومه ، فهذه راحتها فوق جبينه ، وتمضي في ذكر روحها وشفتها وكيف تنساب الحياة من بين أصابعها (إنها مغناطيسية) وكذلك تبدأ قصيدة المازني :

نم هنيئاً في ظليّ الفينان وأنسى برّحَ الموم والأشجان
فانس ما كان من زفير على الحجر ودمع يحرقى بغير عِنان
وانظر العيش في منامك والدهر بر بعين قريرة الإنسان
هذه راحتي على وجهك الغص وروحي وريفة ، الأفنان

ومن هذه الأبيات الأولى نلمح الإضافات « برج الموم والأشجان » ، « بغير عنان » و « وريفة الأفنان » مما استلزمته القافية . ونرى كيف أن ذكر الأمر بالنسيان الذي ورد عند شلى مرة في المقطع الأول واستمر خمس مرات في المقطع الثالث تأكيداً على موقف الحبيبة التي تترى له ولكنها لا تحبه ، نجده عند المازني يرد مرة واحدة في مطلع القصيدة لأن الموقف عنده يختلف ، والمرضان عند شلى والمازني مسحوران ولكنه عند شلى يفيق في المقطع الخامس ولا نجد لهذا المقطع أى وجود في قصيدة المازني لاختلاف في تفاصيل الموقف كما بينا . وكثيراً ما يأخذ المازني تعبيراً جميلاً يترجمه ثم يفسده بضغط القافية ، كما نرى في الأبيات التالية التي تكاد تكون في الحقيقة ترجمة لهذه الأبيات من شعر شلى :

Like a cloud big with a May shower
My soul weeps healing rain
On thee, thou withered flower

It breathes mute music on thy sleep;
Its odour calms thy brain
Its light within thy gloomy breast
Spreads like a second youth again.

ويقول المازني :

لَكَ من أدمعى حياة كما للدهر من صيب الحياة
ورياض من حسن وجهي حوالٍ وجنان من منظرى الأضحيان
وأغان خرساء ترصف في الأسر مع متور مفرحات الأمانى
ونسيم لنا يهب على النفس من يعرف الرمان والأقحوان
ويرد الشباب حتى كأن السمرى يختال في شباب ثان

وهنا تقف قصيدة المازني وقد بقي في قصيدة شلى مقطع ونصف مقطع . هذه التعابير : الموسيقى الخرساء تصبح عند المازني « أغان خرساء » ولكنه يفسدها بأنها « ترصف في الأسماع متور مفرحات الأمانى » . والضيء الذى يشيع في الصدر الحزين عند شلى « يحلو تخيم الأدجان » والوردة الذابلة وهى عند شلى العاشق نفسه تنشر عطرا يهدئ الأعصاب ولا توجد عند المازني إلا « نسيم يهب يعرف الرمان والأقحوان » من حول المريض بالهجوم . ولا يفوتنا أن نلاحظ أن جو السحر عند المازني جو يستدعى ذكر العين وإن تكن « قريرة الإنسان » وذكر العصا والبنان المخضب مما يستدعيه منظر عجوز أو ساحرة ترقى مريضاً لتفك ما أورثته عين الحسود من مرض كما يتحقق في بيتنا .

أما بناء القصيدة فنجد فيه عند شلى التماسك والتصاعد المرسوم نحو الدروة ثم الهبوط منها ، وتساعد على ربط هذا التصاعد عنده كلمة إنسى (Forget) . وهى أساسية في موقف هذه المغناطيسية التى لا تريد حب من أحبا فتأمره بالنسيان . أما قصيدة المازني - وهو من أقطاب من دعوا إلى وحدة القصيدة وترابط أجزائها ترابطاً عضوياً - فما زالت آياتاً مفرقة قد يربط مجموعة منها معنى ، ولكن دون ترتيب داخلى ملزم ، وإن كانت قد تدور حول جزء بعينه من الفكرة والقصيدة ككل آيات مفرقة في الواقع لا رابط قويا بينها .

وكما أسلفنا فإن شبه الأخذ القريب من الترجمة المتصرف فيها كثيراً قوة عند المازني تمثل ما

تلى في الأدب

بجرد تمثيل بقصيدة « الوردة الذابلة »^(١) وموضوع قصيدة شلى « عن بنفسجة ذابلة »^(٢) فالموضوع هو هو ومع أنه قد راجع ديوانه الأول (وهى فيه) قصيدة بقصيدة فلم يعثر على شيء يجوز من أجله اتهامه بالسرقة إلا أبيات (بمجرد أبيات) فى « رُقبة حسناء » لشلى ؛ ثم لا يذكر أية قصيدة أخرى لشلى فى هذه المقدمة ، كما أنه لا يذكر شيئاً عن الأخذ أو الترجمة فى هامش القصيدة . وقصيدة المازنى قصيرة فى ثمانية أبيات تحكى كيف أن أرج هذه الزهرة كأفئاس الحبيبة حين تدنى منه ثغرها . فأراد أن يحبها بزفراته ودموعه وضمها إلى صدره فزادت فى ذواها فرماها .

فرميتها وبرغم أنفى أننى من قد رماها
ولو استطعت حنيت أضى لاعى على ذوى سناها

فهذا الموقف الشاذ هو وحده الذى يختلف ، لأن شلى فى قصيدته القصيرة حزين لأن الوردة خرساء لا تستطيع أن تبته شكواها . فهى تبكى حظها الذى أخرسها عما يفيض به صدرها ، وكان يجب أن يكون هذا الحظ هو لاحظ الوردة ، وواضح ماقد تكلف المازنى فوق هذا الموقف من تريد « برغم أننى أننى من قد رماها » ، وغير ذلك . واضح أيضاً أنه أغفل أجمل ما فى قصيدة شلى . فالوردة الذابلة على صدره تسخر بذبونها وصمتها من أن قلبه ما يزال دافئاً . وتلمح فى نغمة جميلة أنه عاشق هجرته الحبيبة وما زال قلبه ينبض بحبها بينما الوردة التى كانت تستمد حياتها وبهاء لونها من حب الحبيبة قد ذبلت . فلماذا لا يذبل قلبه أو حبها فى قلبه فهو الأولى بالذبول .

وفى نفس المقدمة يعترف المازنى أن فى قصيدة « الشاعر المختصر »^(٣) أبياتاً مأخوذة عن شلى يحددها بخمسة أبيات يعينها ولا يدلنا على أصلها فى قصيدة شلى التى تصل إلى خمسمائة بيت تقريباً (٤٩٥ بالتحديد) مما يحمل اكتشاف حقيقة هذا الأخذ وطبيعته أمراً ليس سهلاً .

ولما كان شكرى بقرر أنه انتصح له هو هذا الأخذ ، فلا بأس من أن نختار هذه القصيدة ، لنقف بها أيضاً ، نموذجاً للأخذ من بعيد الذى كان موضع اتهامه بالسرقة ثم الاعتراف بأخذ بعض

(١) فى ديوانه الأول ص ٤٩ .

Hutchinson(ed) Shelley Poetical works (OUP) 1970 p.549

(٢)

(٣) ديوان المازنى ص ١٦٦ .

الآيات لتبين من هذه الوقفة بعض معالم البداية الغائمة للأخذ عن شلى التي سبقت فترة الترجمة المباشرة الواضحة .

وهنا لابد لنا من أن نذكر بادئ ذي بدء أن رثاء شاعر لشاعر أو لنفسه من الموضوعات المطروقة على أكثر من وجه في الشعر العربي القديم والحديث في كل فترات تطوره . بل إن لعبد الرحمن شكري نفسه في ديوانه الثالث الذي أهداه إلى المازني ونشره سنة ١٩١٥ (أى قبل هذه الواقعة) قصيدة بعنوان « شاعر مختصر »^(١) يرى فيها نفسه بآيات جيدة فيها شبه (إذا أردنا تلمس الشبه كما فعل هو بالمازني) من موقف شلى من زمانه .. فهو يفتح القصيدة بقوله :

آلتي الموت لم أنبه بشعري ولم يعلم سواد الناس أمري

وهو إحساس صاحب الشعراء في كل عصر وكل أوان ولا يحتاج الأمر فيه إلى البحث عن أصل لمثل هذه الأفكار الشائعة . وغير شكري كثيرون بل هو نفسه قد أكثر من الشعر حول موت الشاعر ، إذن فالمازني عندما نظم أبياتاً حول موضوع « الشاعر المختصر » لم يكن يغترف الموضوع ، على الأقل ، من أى معين سوى نفسه أساساً .

أما قصيدة شلى في رثاء « كيتس » فهي قصيدة خاصة بالشاعر في موضوع لعله من موضوعات حياته الواقعية القليلة التي أهتمته شعراً . إن « أدونيس » اسم أسطوري يوناني قديم ، هو ابن الأرض أو ابن « أورانيا » أو ابن « فينوس » آلهة الحب . واتخذ شلى من الأسطورة معالم بارزة فقد شغل أدونيس بالصيد عن الحب كما شغل كيتس بالشعر عن مباحج الحب والحياة . وقد مات أدونيس كما تروى الأسطورة شاباً قتله وحش برى ، ومات « كيتس » شاباً لم يتجاوز الستة والعشرين عاماً ؛ قتله في نظر شلى هجوم وحش من نقاد مجلة « كوارترلى » على قصيدته الرائعة الطويلة « أندميون » (Endymion) . ويرغم عزوف أدونيس عن حب فينوس فقد بكته طويلاً وبعض هذا البكاء وصل إلينا مع الأسطورة شعراً جميلاً ألهم شلى .

أما المازني فلا نعرف من هو شاعره المختصر . ولا ظروف موته إلا ما كان منها ظرفاً مكرراً للشاعر العربي خاصة ، وهو الحب غير المستجاب له من الحبيبة . ويتبع قصيدة المازني من زاوية ماقد أخذها في حساب شكري أو الآيات التي قرر هو نفسه أنه أخذها نيجد الظاهرة العجيبة وهي

(١) ديوان شكري ص ٢٣٤ .

أن المازني لم يأخذ في الواقع شيئاً يستحق الذكر . فلا سرقة بمعنى السرقة هناك ولا معنى للاعتراف بها وتحديد آيات بعينها . لقد عمم شكرى ولم يندقق وما كان أحراه أن يكون أدق من ذلك وأكثر إنصافاً للنقد وللزميل . بل كان الأجدر بالمازني أن يرد ردّاً علمياً سليماً بمقارنة القصيدتين . ولو قد فعل لأثرى النقد الأدبي في عصره ، ومكّن المدرسة التجديد من أن تعمق رسالتها .

قد يكون المازني فيما نرى اطلع على مقتطفات من القصيدة آدوني ولكننا نرجح أنه لم يتعمق آدونيس (أو آدوني كما ترجموها) ولا غيرها ليعرف شيئاً عن شاعرية شلى . كان من الممكن أن يتخذ منه سلاحاً لإفحام ناقده . ويبرز سؤال لماذا أبرز شكرى هذه القصيدة وعند المازني من شعر شلى المسروق شعر كثير . قد يرجع ذلك إلى قيمة هذه المطولة في شعر شلى أو إلى تشابه الموضوع . إن قصيدة شلى لم تكن قد ترجمت بعد ، وقد ترجمها ترجمة علمية دقيقة فيما بعد لويس عوض ونشرها في كتابه (المأخوذ عن رسالة جامعية علمية له) « بروميشوس طليقاً » سنة ١٩٤٧ . وبقراءة القصيدة نلمح آثاراً للمراثيات الإيطالية الشعرية التي تتخذ من الطبيعة حولها عنصراً أساسياً للبكاء على الميت . ولحمل فلسفة الحياة والموت كما يتمثلها الشاعر . تكثر النداءات لعناصر الطبيعة ويكثر الاستنجاد عند شلى بالإله الأم ! كيف تركت ابناً فريسة للموت ؟ والمآثم لا يشترك فيه أنداده من الشعراء فحسب ، وكلهم يعانى من الإهمال لعبقريته ، وإنما الطبيعة نفسها تبكى الشاعر بدمع حار . فلن تغرد أطيارها وأشجارها ولن توحى بحارها وسماؤها ونجومها للإنسان بعد اليوم . لقد مات الشاعر الذى يوصل كل هذا نغماً جميلاً خالداً للإنسان عبر شعره الجميل ويحمل شلى آثاراً واضحة من أفكار أفلاطون عن الزمان والأبد والخلود ، وقد خلصها مما حولها من منطق أو جدل فلسفى . ولكنه يحمل أساساً فكرة « المثل » الأفلاطونية المعروفة في قصيدته . فإذا كان الشاعر الذى يرثيه ملتون ترحب به الملائكة ويصبح روح الطبيعة ، فإن شاعر شلى (كيتس) يتوحد مع الطبيعة ليصبح جزءاً من السلطة المتحركة في العالم . والسلطة هنا هى العالم نفسه حسب الفكرة الأفلاطونية في « المثل » . يقول شلى إن العالم سراب وخدعة ، والأبدية هى الحقيقة الوحيدة ، كما يقولها غيره من الشعراء . ولكن شلى يقول : « الحياة قبة زجاجية ملونة تلقى بالبقع الضوئية لتلطخ نضاعة الأبدية ويريقها ولعبها :

Life, like a dome of many coloured glass
Stains the white radiance of Eternity.

وهذا التشبيه خاص بشلى إذا تكرر فهو مأخوذ عنه . وهذا أو مثله لا يوجد في قصيدة المازنى . وإنما قد نجد تعبيراً مثل لم يمّت كيتس ولكن الذى مات هو الموت نفسه ، أو نجد أن الطبيعة هي أم الشاعر ؟ أو مثل هذا من التعابير القليلة .

قصيدة المازنى واحد وسبعون بيتاً وقصيدة « أدونيس » نحو من خمسمائة بيت (٤٩٥) . ولا نجد عند المازنى ما قد يشبه بيتاً من أبيات شلى إلا نحواً من عشرة أبيات لانكاد نجد منها بيتين متالين . ومعروف أن شلى لا يلتمز وحدة المعنى في البيت الواحد أبداً . والقصيدة العربية تبدأ بموقف الشاعر من حبيبته المعرّضة عنه قبل أن يموت . وهو موقف يستغرق وحده خمسة عشر بيتاً لا علاقة لها بقصيدة شلى ، ولكنها من صميم أحب الموضوعات في الشعر العربي وأكثرها شيوعاً ، وهو موقف الحب المهجور . إن شلى لم يذكر حب كيتس لأحد إلا حب أمه الطبيعة ، أو آلهة الحب ، له ، كذلك نجد أكثر من عشرة أبيات في آخر قصيدة المازنى حول معان عامة عادية قد نلمح شيئاً منها عند شلى ولكنها شائعة مما لا يسمح لنا أن نقول إن شاعراً أخذها عن الآخر . مثل قوله إن الشاعر وديعة الدهر وقد استرد الدهر وديعته . بل إن في هذه الأبيات من المعاني العربية المألوفة ما لا مجال للبحث عن روافد جديد له . مثل بيته الأخير :

وإني لأستسقيك كلّ دجّة وإن كنت أخرى أن تبلّ فؤاديا

وشلى يقف بقبر « كيتس » وقد دفن على ربوة مزدهرة من ربى روما تحت سماءها الصافية . إنه لا يستسقى غماماً للقبر وإنما يطلب الندى ليرصع الأزهار دراً من حول القبر لتبدو الطبيعة في أجمل حلة . وحول القبر آثار تاريخية تخلد عظماء ماتوا ولكنهم دائماً هناك كالأفلاك . ويأتى الموت كالسحابة الخفيفة لا تقوى على أن تحجب بريق قبس الأفلاك ، أفلاك العظماء الذين قاموا ليرجوا بأدونيس (بكيتس) خاتم المنشدين . وهكذا روما جنة الخلد وموطن اللحد الموحش معا . وكثيراً ما يذكر شلى القبر بأنه مازال ندياً باللموع فهو لا يستسقى له غماماً ولا يطلب له غيثاً أو مطراً كما يفعل الشاعر العربي عندما يلح عليه التراث حينما كان ، لقد رسم شلى لوحة طبيعية رائعة يمثل ماتم الطبيعة المأسوى ولكن الطبيعة لم تستوقف شاعرنا المازنى ولا حتى القبر وما حوله من قبور عظماء أو طبيعة خلافة .

والأبيات التي يحدها المازنى بأنها مأخوذة من الشاعر شلى هي الأبيات من (٣٠ إلى ٣٥)

دون أى تحديد لها فى القصيدة الإنجليزية الطويلة جداً . بل إنه لا يسمى القصيدة ولا يعينها .
ويتأمل الأبيات نجد أن البيت الرابع والثلاثين يشبه كثيرا الأبيات ٣٤٣ و ٣٤٤ ثم يليه مباشرة
البيت الخامس والثلاثون وهو يشبه البيت (٣٦١ إلى ٣٦٤) من قصيدة شلى . مما يدل على أن
المازى كان يأخذ فكرة من هنا ، وأخرى من هناك ، لأنها تتلاءم مع أفكاره ومع شعرنا العربى فى
الثناء ، ويضيف بل يزيد متحلا بما أخذ كيفما تلى عليه شاعريته . يقول المازى :

وما غاله موت ولا هاضه كرى ولكن غدا من حلم ذا العيش صاحبا
وما مات إلا الموت يا فجر فأتلى وحول سناء طلك المتأليا
ولا غاب إلا فى الطبيعة أمه وقلمأ أعارته الضلوع الحوانيا
فقوموا اسمعوا فى هزة الرعد صوته وفى سجمة الغريد مابات شاديا
وفى حيثما تبدو لنا القدرة التى دعت فلباها ولم يك عاصيا

ويقول شلى :

343 Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep-
344 He hath awakened from the dream of life

ويقول :

361 He lives, he wakes - 'tis Death is dead, not he;
362 Mourn not for Adonais - Thou young Dawn.
363 Turn all thy dew to splendour, for from thee
364 The Spirit thou lamentest is not gone.

أما أننا سنسمع صوت الشاعر فى هزة الرعد وتغريدة الطير فإن ذلك يأتى عند شلى فى البيت
٣٧٢ أى بعد ذلك بثمانية أبيات . يقول شلى :

371 He is made one with nature: there is heard
372 His voice in all her music, from the moan
373 Of thunder, to the song of night's sweet bird.

وأما دعوة القدرة له وتليته لها فيأتى بعد ذلك أيضاً . أى أن المازى مرة أخرى يقفز فوق
بيتين . يقول شلى :

375 Spreading itself where'er that power may prove

376 Which has withdrawn his being to its own.

وبالرغم من الاختلاف الملحوظ في تفاصيل الفكرة مما يلائم موقف شلى العام الذى لا يجده عند المازنى ، فإن الشبه موجود ويكفينا اعتراف الشاعر به . وأما ما لم يعترف به فهو أن بالقصيدة غير هذه الأبيات أبياتا أخرى قد اختطفت فكرة أو نصف فكرة لم يشر المازنى إلى شيء منها . ففي أبيات المازنى عندما يخاطب الطبيعة في المرات القليلة التى نصادفها في القصيدة . يقول :

وقل لجبال عاريات مخوفة نخال موامهن للجن واديا
ألا أطلقى لى صوته والأغانيا وغذى بذكراها الشجون النواميا
وقل يا عيون الزهر غضى وأطرق قضى عاشق أجلى العيون الروانيا
لقد كان فى روض الجبال خميلة سقتها دموع الحب لا الطل ساريا

ففى هذا بعض الشبه بأبيات مبعثرة فى قصيدة شلى مثل قوله فى البيت ٤٩ :

'And fed with true-love tears, instead of dew;

وهكذا نجد الموقف الأساسى أن شلى يرى شاعراً أهم مافيه عبقريته الشعرية ، والمازنى يرى شاعراً أهم مافيه أنه عاشق . فلا شباب كيتس ولا موته المبكر المفجع ولا أمه الطبيعة أو الحب ولا وحشية النقاد الذين اغتالوه بتقدمهم ، مما ألهم شلى التأثير عليهم أروع الأبيات الغنائية فى هذه القصيدة .

لقد اغتال النقاد برعما عبقرياً أغلى من كل ما يمكن أن يأتوا به بل وأعظم وأخلد ، مما جعل شلى يحنو عليه وينادى الطبيعة والآلهة والعظماء الخالدين أن يندبوه ويكوا على هذا الميت العبقرى الذى كان يغنيها ويغنى للناس عظمتها وجلالها . إن الشاعر العاشق عند المازنى مكته من أن يقطف بيتاً من هنا وآخر من هناك ، تحكمه فى ذلك تقاليد عربية غزلية وراثية دامغة . وطبيعة لغة عاشت قروناً طويلة تعبر عن العشق والحب والموت والفناء تعبيرات خاصة لا حصر لها ولا مجال لرصد تنوعاتها وخصائصها الدامغة المميزة .

كذلك لا بد لنا من أن نشير هنا إلى أن المازنى قد أخذ كثيراً عن شلى أخذاً هو إلى الترجمة أقرب ، بل إنه يمكن اعتباره ترجمةً بتصرف لأنه أكثر من مجرد استيحاء . ولما كانت قصيدة شلى

« فلسفة الحب » قد ترجمت عشر ترجمات مباشرة معترف بها ، فإننا نقف عند ترجمة المازني المتصرف فيها لنرى فجر الاهتمام بتلك القصيدة القصيرة (١٦ بيتاً) ، العالية النبرة الغنائية ، مما يجعلها قريبة إلى الشاعر العربي . وخاصة أن موضوعها بسيط سهل وهو موضوع حبيب للشاعر العربي : موضوع الغزل في الحبيبة المهاجرة ومطالبها بتبادل العواطف مع المحب . يقول المازني في قصيدته « زهرة الصخر » من البيت (٨ - ١٣)^(١) (وهو لا يعترف بالأخذ) .

يا مجرى	النهر	إلى	البحر	ومسقط	الطل	على	الزهر
وجامعا	بين	الثرى	والحيا	عند	التيار	الأرض	للقطر
وناظماً	في	خيوط	هذا	الدجى	عقود	هذه	الأنجم
وواهب	الموجة	صدر	أختها	والأغصن	الميس	للطير	
أطفئ	بماء	القرب	جمر	الحرى	وزوج	الحسن	من
لأغرق	الساعات	في	قبلة	من	خده	الواضح	والشعر

ويقول شلى^(٢) :

The fountains mingle with the river
And the rivers with the ocean,
The winds of heaven mix forever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single,
All things by a law divine
In one another's being mingle-
Why not I with thine?
See the mountains kiss high heaven
And the waves clasp one another
No sister flower would be forgiven
If it disdained its brother.
And the sunlight clasps the earth
And the moon beams kiss the sea
What are all these kissings worth
If thou kiss not me?

(١) الديوان ص ١٨٨ .

Palgrave "The Golden Treasery" 1969 p 185/186 Immortality Ode.

(٢)

وبالمقارنة بين القصيدة وما أخذ المازني عنها من أبيات نرى أن شلى مزج بساطة الموضوع بموضوعه الأسمى وهو وحدة الكون وتوحد الكائنات فقرر اتحاد عناصر الطبيعة بل تعاطفها وتآلفها وحب أجزائها بعضها بعضاً (الجبال تقبل عنان السماء وأمواج البحر تتعاقب ، والزهور تتآخي ، وشعاع الشمس يحضن الأرض ، ولألاء القمر يقبل البحر ، لاشيء في الحياة يوجد مفرداً أو وحيداً ... ألخ) ونجد هذا عند المازني يتخذ في الأبيات الستة التي أوردناها دون ما قبلها أو ما بعدها ، شكل دعاء للقادر الذي جعل هذه الطبيعة على هذا النحو . فالسحب تجتمع بالأرض مطراً وعند شلى شعاع الشمس يحضن الأرض ، والنجوم لا تذكر عند شلى ولكنها عند المازني تجلي قدرة الخلاق بانتظامها في السماء . عند شلى عيون ماء وأنهار تجري إلى المحيط ورياح وجبال وأزهار وشعاع شمس ولألاء قر ، وعند المازني نهر وطل وزهر ونجوم وأمواج وأغصان وطيور . عناصر لو حللناها لوجدنا أنها أتت لتثبيت قدرة الخالق ليس غير بينما هي عند شلى (وهذا ما حكم اختيارها وتحكم في اختلافها) برهان على الحب وتوحد الكل في واحد .

ونستطيع أن نمضى على هذا النحو طويلاً متبعين الكثير من القصائد ، أو بضعة أبيات في قصائد الشعراء المجددين الثلاثة وجيلهم ، ولكننا نكتفي بوقفة أمام الشعراء الذين سبقوا المترجمين لقصائد بعينها من شعر شلى . هؤلاء الذين اعترفوا بل أشادوا بنقلهم عن شلى وتأثرهم به . وعبد الرحمن شكرى - وله ثقله الأكبر في مدرسة التجديد - يأتي على رأس هذه المجموعة ، ويمثل بالنسبة إلينا أقربهم وأولاهم ، بحكم دراسته ، بأن يعرف شلى معرفة جيدة . ومع ذلك فما يزال ضباب الفجر ، فجر بداية التجديد ، يحجب الكثير مما كان يمكن أن يسهم به هذا الشاعر الكبير . إن أثر شلى النقدي أو فيما يتعلق بنظرية الشعر في مدرسة التجديد كلها أثر واضح كما أسلفنا في حديثنا عن الرومانسية ، ولكن أثر شلى الشعري له صعوباته الخاصة به . فبين إنكار التأثير أو تجاهله وبين الاعتراف به في جمل عامة ، وافتقاد أى تحديد (حتى عند الاعتراف) للأبيات المأخوذ عنها عند شلى ، أو حتى عنوان القصيدة ، يقف الباحث حائراً كيف يقارن وكيف يستكشف خصائص الشعر الآخذ من حيث ما استطاع أخذه وما لم يستطع ، وما استطاع تطويره أو أقلمته في الشعر العربي وما لم يستطع ، مما يثرى الدراسات المقارنة من حيث النتائج وتنوع أساليب البحث .

لقد تأثر عبد الرحمن شكرى بشلى في نقده وخاصة فيما يتعلق بطبيعة الشعر ودور الخيال

ومفهوم الوجدان ومهمة الشاعر وأثره في المجتمع ، ولكنه تأثر أيضاً بشكل واضح بشعر شلى . ولعله الوحيد الذى استطاع أن يقرأ كثيراً لشلى ولغيره خارج مجموعة النخبة الذهبية . فبتتبع القصائد التى يذكرها لشلى ويرون نجد طاقة منها من الشعر القصصى أى من مطولات شلى مثل « أليستور » و « آيسيشيدون » و « تشنسى » وغيرها مما لا نكاد نجده ، إلا على ندرة ، عند غيره . بل إن آدونيس وهى مطولة ، تعد قصيدة غنائية آخر الأمر ، وإن لم تجمع فى « النخبة الذهبية » لظولها بعدها شكرى أصلاً لقصيدة المازنى كما رأينا .

ولقد كانت إشارة شكرى لأخذ المازنى عن شلى فى قصيدته « الشاعر المختصر » فجر الإشارات الصريحة للأخذ عن شلى ، ولم يكتف شكرى بتتبع المازنى فى هذا الصدد كاشفاً عن أخذه عن طاقة من الشعراء والكتاب ولكنه أخذ نفسه هو أيضاً ربما فى شيء من السياسة النقدية بأن يقرر تجوّزاً وتعميم أنه أخذ من هذا الشاعر أو ذاك . وبهنا من هذه الإشارات ما يتعلق بذكر شلى . وشكرى ينظر إلى الأخذ بمنظماً سليم . هو شىء أقرب إلى الاستيحاء ونقل الفكرة أو بعض تفريعاتها ، وليس فى هذا أى شيء يقرب من الترجمة . بل إن شكرى ينسب التأثير الدقيق ويعبر بأنه تأثر بقصيدة كذا من ناحية كذا ، ثم يذكر موضوعاً عاماً كالطوح إلى المثل الأعلى ... وهو يصور هذا التأثير بقوله « ولا أستطيع إحصاء كل أثر لهم (يقصد شلى ويرون) لأن أكثر تأثرى بهم من غير قصد » . ذلك أنه كان فى خضم الهجوم على هذا الشعر الجديد . ومن أهم ما وصم هذا الشعر هو أنه مسروق من الشعر الغربى الفرنسى أو الإنجليزى . وهو فى مقدمة ديوانه الخامس يحث على سعة الاطلاع ، بل على الشراقة فيه ويرى أن التأثير بهذا المعنى ليس معيماً إلا عند الجاهلين والحاسلين .

يقول شكرى كما أسلفنا وهو يؤرخ لنشأته الأدبية فى مجلة المقتطف^(١) :

« والمصدران الرابع والخامس من مصادر ثقافتى الجديدة كانا فى دراسة آداب اللغات الأوروبية الحديثة الإنجليزية أو المنقولة إلى الإنجليزية وقد بقى معى أثر بيرون وشلى » ثم يضيف أن هذا الأثر ظل معه حتى بعد عرفانه بنقائص شعرهما . ولا يذكر لنا هذه النقائص . وعبد الرحمن شكرى لا يعترف بهذا التأثير فحسب بل يحاول أن يحدد نوعه . يقول :

(١) مقال « فصول من نشأتى الأدبية » للمقتطف يوليو سنة ١٩٣٩ ص ١٧٤

« وكنت أحب شلى وكان يعجبني طموحه إلى المثل العليا وجهه للحرية وكرمه للنفاق . وكانت تعجبني بعض تشبيهاته الساقطة في كل لغة ونسيه الرقيق الذى لم يثقله الخيال المتكاثف كما يفعل أحياناً^(١) . ثم يحدد شكرى هذا التأثير في قصائد يعينها فيقر :

« إن قصيدته « الباحث الأزلى »^(٢) هى من أثر جيتى من ناحية الطموح إلى المعرفة ومن أثر شلى من ناحية الطموح إلى المثل العليا ولاسيا في قصيدته « آلاستور » (Alastor) ، مع أن قصيدة شكرى تحكى أن شيخاً هجر أهله ووطنه وهام على وجهه في أنحاء العالم يبحث عن الحق ؛ وبالرغم من أنه لا يجلده فإنه لا يفقد الأمل يقول شكرى :

طلالا خاب ناشد الحق لكن رجأتى كما عهدت رجأتى
قد يحىء الصباح منه بوجه طلالا كان مضمرأ في الخفاء

بينما قصيدة شلى ترمز إلى السعادة التى يجدها الفكر المثالى في تأملاته للأفكار السامية وروى الجمال ولكنه يحاول أن يجد لها ما يماثلها في الواقع فيصاب بخيبة أمل ويصدمه اليأس ويموت . ومع ذلك الاختلاف الجوهرى في الموقف من الفكرة فإن شكرى يقر التأثير بالروح العام في القصيدة من حيث الطموح إلى المثل الأعلى . وهو يذكر قصائد أخرى مثل « لسان الغيب » و « المنتقم » و « روح العزلة »^(٣) .

وأثر شلى في شعر شكرى يحتاج إلى دراسة خاصة أيضا فهناك عدا هذه القصائد قصائد أخرى تكشف المقارنة فيها عن أثر واضح مثل قصيدة « توأم النفس » وقصيدة « الشاعر وصورة الكمال » التى تصور رحلة الشاعر إلى الحبيبة في الآخرة وتضغط على فكرة القرن ، أو نصف الروح الآخر الذى تسعى روح الشاعر إليه لتكامل معه ، أى لتجد نفسها وتحس حقيقتها وما في ذلك من اختلاط صورة الحبيبة في تراثنا الشعرى الغزلى والعذرى خاصة ، مع صورة توأم الروح عند شلى في مطولته « أبيسشديون » و « آلاستور » أيضا . فالرحلة إلى الآخرة عند شلى تتم مجراً وعند شكرى تكون عبر الصحارى والقفار التى يزخر بصورها وتشبيهاتها شعرنا القديم . كذلك اختلاط الأثر

(١) فصول من نشأت الأدبية المقتطف يونيو سنة ١٩٣٩ ص ٢٣ .

(٢) ديوان شكرى ص ٢٩٢ .

(٣) ديوان شكرى ص ١٧٨ .

بالتراث في التشوق إلى حور الجنة . بل إننا نجد هذا كله على نحو آخر متأثراً بدانتي وحييته « بياتريس » في « الكوميديا الإلهية » عند شاعر كالمشوى في قصيدته « جنة الفاتنة » . إن تخليص التأثير لا يمكن أن يكون عملية محددة واضحة بل إن حيوية دراستها هي في هذا الغموض والاختلاط .

ولندرك الخطوة الثانية من خطوات تطور التأثير بشعر شلى التي ستقودنا إلى الترجمة المباشرة فإننا نقف عند قصيدة من أكثر قصائد شلى دلالة على شاعريته وعلى مذهبه في الشعر وهي من خير قصائده كما أجمع الدارسون . قرر شكرى أنه استوحاها مباشرة وأعطى قصيدته نفس العنوان « إلى الريح »^(١) وقصيدة شلى هي Ode to the west wind أغنية للريح الغربية ، ولما كان هذا استيحاء مباشراً غير منكور ، ولما كانت هذه القصيدة نفسها قد حظيت بست ترجمات عربية كلها جيدة بعد شكرى بأربعة عشر عاماً أى سنة ١٩٣٠ ؛ بل لقد ترجمها شاعر هو قطب من أقطاب المدرسة الرومانسية في مصر وهو إبراهيم ناجي ، وكانت ترجمته لها سبابة وجيدة كما يعترف بذلك النقاد ، فإننا نحاول أن نتبين بشيء من الدقة نوع هذا الاستيحاء ومداه نموذجاً للأخذ المباشر السابق على الترجمة المباشرة .

وقراءة الأصل الإنجليزي والقصيدة العربية المستوحاة نجد أن الشاعر العربي في قصيدته التي تتألف من أربعة وعشرين بيتاً ، وهي من أطول قصائده ، لأنه معروف بالمقطوعات القصيرة ، يدور حول هذه المعاني :

- ١ - الريح هيجت قلبه وأفشت أشجانه وأسراره .
- ٢ - الريح لها زئير يفزع .
- ٣ - الريح لها أنين فهل هي تبكى الغربة أوفقد الصحب والجار أم هي تكلى ؟
- ٤ - للريح نفع لأنها تمطر السحب .
- ٥ - وفي الريح جنون يفزع الشاعر .
- ٦ - يتمنى أن تلفح نفسه الريح لتطهيرها فتثري الخير . ولكن هيهات ، فالقدر محتوم .
- ٧ - ياليت للريح جناحاً يحمله إلى الشجر ليغرد على فرعها وتحمل الريح أغانيه

- ٨ - هل هي طير لا يكف عن الطيران !
 ٩ - يدعوها « صنو النفس » ويشكو إليها هموم العيش .
 ١٠ - يشكو إليها خيانة الأحباب والأنصار .
 ١١ - الريح لا تعطف ولا تكره ولا تسأل عن حكمة الله ولا تنوح من صولة القدر ولا يههما شئ .
 ١٢ - فليته مثلها لا يعبأ بأحد .

أما قصيدة شلى^(١) فإنها خطاب صاحب للريح الغربية . ريح مدمرة وفي الوقت نفسه هي ريح حافظة للحياة تصونها وتضمن استمرارها .
 الريح عند شلى هاتجة متوحشة شرسة في آخر الخريف تدفع أوراق الخريف بألوانها الباهتة الصفراء والسوداء . « والأحمر المضيئ » المريض في وجوه الحشود المريضة المصابة .
 ويستمر شلى في وصف رحلة هذه الريح الهوجاء المتوحشة التي تحمل أوراق الخريف إلى مراقدها أومقابرها حتى تأتي ريح الربيع فتوقظها من رقدتها وتطلق نفيها على الأرض تملأ الدنيا بألوان الحياة وعطر الحيوية معطرة التل والودى . يناديها أيها الريح الحافظة والمدمرة في وقت واحد ، هاتمة دائماً لا تقرين أبداً . ويستمر شلى منغمساً كلياً في ظواهر الطبيعة من حوله . فالريح تدفع السحب وتسرع بالعاصفة وهي تنشر جدائل شعرها في الفضاء على أنغام أغنية أو مرثية حزينة في تأبين العام في ختامه (في أيامه الأخيرة) .

والريح الغربية توقظ البحر المتوسط في الربيع من سباته وأحلامه فتهتز في أحلام الشاعر القصور القديمة والقلاع العتيقة من الرعب من الأمواج التي تحركها بعنف . والبحر والغابات تعرف جيداً صوت الريح فترتعد هي أيضاً خوفاً . يقول :
 ليتنى كنت ميتاً لتحمليني ، أو كنت سحابة أو موجة ترتعش من قدرتك وسطوتك وتشاركك عنفوان قوتك وكونك لا سلطان لأحد عليك ولا حلود تحد من حركتك . أوليتنى في طفولتى أهم معك عبر السموات ، احمليني موجة ، ورقة شجر ميتة ، سحابة ، احمليني فأني أسقط فوق

(١) وقفا عند القصيدة في القسم الأول الباب الثانى « الشاعر ونظرية الشعر » من حيث دلالتها على شاعرية شلى وما تقدمه من خصائص ينفرد بها .

أشراك الحياة إلى أنزف دماً . إن ثقل الزمن وضغط الساعات قد كبلني وأخضعني مع أنى مثلك عصى على الاستئناس ، إلى سريع النبض (مملوء حياة) ومملوء كبرياء . اجعليني قيثارتك مثل الغابة . وماذا لو تساقط ورقى ؟ ألا يتساقط ورق شجر الغابة أيضاً ؟ إن أنفاسك وموسيقاك ستأخذ منى ومن الغابة عمقاً لصوتك الخريفى الملىء وإن يكن حزيناً . أينها الريح العاتية المندفعة اجعليني أنت لأكون أنا أنت ، وسوق أفكارى الميتة عبر العالم مثل هذه الأوراق الميتة الذابلة لتسرعى بها إلى ميلاد جديد . وسحر هذه الأبيات (أى شعري) اطلقى كلماتي بين البشر كما تنطلق الجمرات والرماد من نار موقدة لا تخمد نارها . كوني شفتي لأكون البوق الذى يسمع الأرض الغافلة وينقل إليها النبوءة (المبشرة) . أينها الريح إذا جاء الشتاء فهل يمكن أن يكون الريح بعيداً ^(١) . ومن قراءة القصيدتين مرة أخرى في ضوء هذه المعانى الملخصة نجد الفرق واضحاً بين موقف كل من الشاعرين إزاء الريح الغربية أو إزاء الطبيعة بوجه عام . فالريح الغربية في إنجلترا غيرها قطعاً في مصر ولا نجد لغربية هذه الريح أية دلالة عندنا . ولذلك نجد شكرى يعنون قصيدته « إلى الريح » دون تخصيص ، ونبحت عبثاً عما ذكر شكرى في شأن الطموح إلى المثل الأعلى في النص الإنجليزى أوفى النص العربى .

أما المعانى فإن الشبه بينهما قليل . ذلك أن نقطة الارتكاز أو « الفكرة المفتاح » للقصيدة هي فكرة أن الريح عند شلى تحمل الموت لتبشر بالحياة ! إنها ريح الخريف التى تسبق ريح الربيع باعث الحياة في الأرض ، إنها ريح مدمرة ولكنها حافظة للحياة . بينما عند شكرى لا نجد أكثر من شكوى للريح تذكرنا بأبى فراس الحمداني في سجنه وهو ينادى الحمامة ويشكو إليها .

أقول وقد ناحت بقرى حمامة أيا جارثا لوتشعرين بحالى

فريح شكرى تأخذ أحياناً من شلى صفة القوة الجبارة المدمرة العاتية وهى في الوقت نفسه تمزج مزجاً غير فنى بين الزئير والأنين .

ياريح أى زئير فيك يفزعى كما يروع زئير الفاتك الضارى
ياريح أى أنين حراً سامعه فهل بليت بفقد الصبح والجار

(١) التلخيص والترجمة للباحة .

حتى عندما يتمنى كل منها أن يكون هذه الريح فإن شكرى يراها تظهر الكون من شر وأشرار وتنثر الخير، بينما شلى يطلب من الريح أن تكون هي هو لتدفع أفكاره الميتة مثل أوراق الخريف الميتة لتحى الكون وتعجل بميلاد كون جديد. شكرى يقول لها « صنو النفس » وشلى يقول (be thou me) (أى كوفى أنت إياى). نظرة شلى للطبيعة هي نظرة إلى الحياة وظواهرها وأعراضها وأطوارها وما الموت إلا طور من أطوار الحياة ذاتها. بينما شكرى يقف « أمام » الطبيعة لا « فيها » ويرى ما تخالفه فيه وما تتفق فيه معه ويطلب منها أن تكون بلسا لجراحه ، بل إنه يتمنى أن يكون مثلها لا يعبا بالقدر بينما شلى يراها هي القدر نفسه.

لا شك أن الشاعرين يشكوان الألم. شكرى يث ألمه في أسلوب مباشر ويضغط على آلامه من الناس. فالريح تهيج أشجانه وهو قد بلى بفقد الجار والصحب وهو غريب حزين وضحية القدر... إلخ. بينما شلى يطلب من الريح أن ترفعه موجة أو ورقة شجر أو سحابة فوق الأرض لأنه سقط على أشواك الحياة فهو يترف. وليست عنده شكوى من الآخرين فهو لا يرى الناس ولا يعبا بهم وإنما شكواه التي لا يذكرها إلا عرضاً (مرة واحدة) أنه لا يملك أن يرتفع عن الأرض بهبة الريح حتى لا يصدم بالأشواك على سطح الأرض.

وتمتلى قصيدة شلى بالألوان والصور وأنغام الموسيقى والمقابلات والتشبيهات ، وتأتى لمحات من قديم الحياة إلى الأرض ولمحات من أغوار البحر وكبد السماء ليرسم لنا « بانوراما » متعددة المفردات لا تتقيد بزمان ولا مكان ولكنها كلها مندمجة متداخلة لأنها مظاهر لدوران الحياة على الأرض وفي السماء والبحار. إن الصورة بالحركة المتحركة حول الحركة الرئيسية وهي اندفاع الريح مثل النغم الأساسى فى مقطوعة موسيقية يتكرر بين الحين والحين وتأتى الألحان الجانبية آلية لتثريه وتعمقه وتدفع به ، إنها ربيع الخريف التي تبشر بالموت وبالحياة معاً فالربيع بعد الشتاء. إنه لا يحىء أملا بعد يأس فحسب ولكن يأتي دليلاً قاطعاً على أن الحياة مستمرة وأن الموت هو طور من أطوارها وليس نهايتها.

والشاعر شلى لا يقف من هذه القوة العاتية وقفة التأمل تتوارد عليه الأفكار من وحيها وهو منفصل عنها ، وإنما يقف وقفة من هو عنصر من عناصرها يقول لها إن ثقل الزمن والساعات قد أخضع « صنوك » وكبّل من « هو مثلك » واعتدى على حريته مع أنه مثلك وحشى مندفع مملوء كبرياء حر. إن أزمة شلى أزمة حرية ، أزمة فكاك من السلاسل ، وأزمة شكرى أزمة أوضاع

مجتمع بعينه خاطئة حرمة ما يصبو إليه وابتلته بالشر وإخوان الشر ، إنها أزمة تكاد تكون شخصية . ولا ننسى أن رمز الريح يتضح عند شلى ، هذا الرمز الذى حملته الشعراء والمأثورات الشعبية الكثير من الدلالة على الاتصال بين الأرض والسماء ، أو الدلالة على روح الخالق فى بشه للحياة عن طريق نفس هوريج الأرض ، ولا نرى شيئاً من هذا الرمز عند شكرى « فريح الصبا » الموروثة فى الشعر تحف بذهن شكرى وتقيد انطلاق الخيال وراء ريح عاتية جبارة . إن عناصر الطبيعة كلها عند شلى مجموعة بجامع مشترك هو الريح الغربية . إننا لا نقف بسماء أو قر أو شجر أو محيط وإنما نقف بروح هذه الكائنات التى تحيها الريح وتحركها فى ثورة عارمة تमित لتحيى . وتبدأ قصيدة شلى بالخريف وتنتهى بدلالة الخريف على الربيع والمقاطع الثلاثة الأولى تتلاعب فيها عناصر الموت والحياة متجانسة مع النور والظل . فى الأول نجد الظلمة على الأرض التى تنتهى بنور ، وفى الثانى ظلمة فى السماء تحترقها الشهب ، وفى الثالث عكس الأول يبدأ بصورة ناعمة للبحر هو البحر المتوسط يعقبها ظلام المحيط . والثلاثة معاً مقدمة موضوعية للمقطعين الأخيرين الذاتيين حيث يتوحد الشاعر مع الريح . وتعلو نبرة الدعاء فى المقطع الأخير أن تجعله الريح رسوماً الذى سيظهر العالم من الأوراق الذابلة فى الخريف أى من الأفكار البالية والظلم والبطش والاستبداد ، بأن تحملها بعيداً ومعها بل فيها بدور الربيع الذى يشر به شلى دائماً . ربيع الحياة حيث الحرية والانطلاق والحب والتوافق بين عناصر الطبيعة وكل مخلوقات الله . لذلك نجد الشبه بين شكرى وشلى لا يكون إلا فى ورد فى المقطعين الأخيرين وخاصة فى دعاء الريح أو مناجاتها . ونلاحظ أيضاً فرقاً شاسعاً فى الأسلوب فبالرغم من تكرار النداء للريح عند كل من الشاعرين فإن نداء شكرى قريب مسموع « يا ريح » بينما ريح شلى تحتاج إلى مناداة بصوت عال بل إلى صرخة فهو يكثر من استعمال Oh . ولما كان شلى مندجاً فى الصورة بأصواتها الصاخبة وألوانها المتعددة بين الذبول والازدهار فى حركة حرة تصل حريتها إلى العتو والشراسة فى الاندفاع فهو يستطيع أن ينقلنا معه ، إلى قلب صورة ثم ينقلنا فجأة إلى أخرى والرباط بينها كلها أنها مظاهر الحرية العاتية وبشير الحياة بعد موت الخريف . أما شكرى فالطبيعة ليست هو وإنما هى صنو نفسه فهو يقف منها على مسافة ، ويشكو إليها ويتصور أنها لا تعانى مثله ولكنها - وإن كانت بعض مظاهرها قد تفسر على أنها حزن أو أسى - فوق القدر . لذلك نجده يخاطب فعلاً شخصاً آخر غيره ، ويوجه إليها جملاً منفصلة أو مفككة الصلة . الجملة تلو الأخرى فى أسلوب خطائى

أو تقريرى ولعل بصمة البيت العربى ذى القافية الموحدة قد ساهمت فى خروج كل بيت جملة مستقلة ، بينما نجد جمل شلى تفتش المقطع كله وتقف حيث يتوقف المعنى لا حيث تجب القافية . كذلك نرى شكرى مكبلا بشكل القصيدة العربية الموروثة حيث تجب القافية ، فهو لا يستطيع أن يجعل من القصيدة بناء هندسيا مختلف الوحدات يجمعها فى تصميم هندسى شامل بحيث يتخذ كل جزء ، مع بروز تفرد وشخصيته ، مكانه اللائق من هذا الكل المصمم فيأخذ من غيره ، ما سبقه وما يلحق به خاصة ، أعماقا جديدة ويعطى لغيره أعماقا أخرى هى أيضاً جديدة . وبذلك تتحقق وحدة القصيدة لا من حيث وحدة الموضوع وإنما من حيث توحد البناء وتماسك التصميم فتصبح وحدة عضوية تتوحد فيها الخلايا فى كيان عضوى موحد .

ولقد حاولت المدرسة الجديدة أن تنقر على باب جنائى البيت الفرد على القصيدة العربية عندما عابت تفكك الصلة بين الأبيات فى القصيدة وضربت أمثلة ، من أن أى بيت فى قصيدة لشوقى أو حافظ (وكانا أساس الهجوم لشهرتهما) يمكن أن ينتقل إلى أى مكان فى القصيدة فلا يختلف أمرها فى شئ .

إن القصيدتين تريان بوقفة أطول وما يتفرع من هذه المقارنة من موضوعات لا شك يثرى دراستنا ولكننا نحرص بدورنا على تحقيق الانسجام بين أجزاء هذا البحث .

ومن هذه المقارنة بين القصيدتين نستطيع أن نقرر أن الاحتكاكات الأولى لمدرسة الديوان بالشعراء الرومانسيين الإنجليز بدأت على استحياء أو من بعيد . ولا ننسى أن احتكاكهم بنقد هذه المدرسة الإنجليزية كان احتكاكاً أشد قريباً وأكثر أخذاً وربما أدق نوعاً ما . ولا ننسى أن مدرسة الديوان بعامة كانت أقدر على النقد منها على الشعر ، ولعل هذه الظاهرة تأتى من طبيعة الفترة التى ظهر شعراؤها فيها بمصر .

ولا يمكن أن ننهى الحديث عن أخذ شعراء مدرسة الديوان دون أن نشير إلى شعر العقاد . ولكن العقاد كان يدمغ فصائله بطابعه الدامغ مما يصعب معه أن نحدد شيئاً فى عملية الأخذ . كذلك لا بد من أن نشير إلى أننا فى قصيدة « إلى الريح الغربية » نجد من يقلدها تقليداً قريباً جداً من الترجمة مثلاً قلد المازنى « فلسفة الحب » دون أن يقرر أنه يترجم . فهذا إبراهيم زكى ينشر قصيدة بعنوان « إلى الريح » فى مجلة السفور (٤ مارس سنة ١٩٢١ ص ٧) . يقول فيها :

ياريح لو أن الذى فى مثلى بك من شديد البأس والسلطان

أوكنت مثلك في فضاء شارد لاشيء يشئ همتي وعنائى
 أوكان صوتى مثل صوتك داويا فوق الجبال الشَّم والقيعان
 لسمعتُ صيحاتى يرددها الورى وجنتُ علىَّ أباعد ودوائى
 وبلغت آمالى وجاوزت المدى فى غايى ورددت غول زمانى

ولا يخفى ما فى هذه القصيدة العربية من آثار رائعة شلى الأخرى « إلى قبرة » .
 ولما كانت الفترة الأهم فى بحثنا تأتى بعد هذه المدرسة بعقد أو عقدين ، ولما كنا حريصين أن
 نقف بالصلات المباشرة لشعراء الرومانسية المصرية وعلى رأسهم على محمود طه ، فإننا نكتفى بهذه
 النظرة على باكورة الأخذ والاستيحاء ، لنمضى إلى الترجمات المباشرة والصريحة على مدى
 السنوات التى ازدهرت فيها هذه الترجمة . وسنقارن بين الترجمة والأصل محاولين تتبع ظواهر
 الأقلمة وجهود الدقة فى عملية التفاعل بين الشعر الأجنبى وطبيعة شعرنا الراسخة الدامعة .

القسم الثالث

شِلى والترجمة

الباب الأول: شِعر شِلى المترجم

الباب الثانى: أثر شِلى فى الرومانسيين

مطباً على على محمود طه

الباب الأول

شعر شلى المترجم

(١) المترجمون في المجلات والكتب :

سبق أن أشرنا في الفصل الخاص بتتبع بدء الاتصال بشلى عند شعرائنا ، كيف أن الشاعر أحمد زكى أبو شادى ترجم وهو ما يزال طالباً بالمدارس الثانوية قصيدة « إلى قبرة » لشلى من مجموعة بالجريف الذخيرة الذهبية التى كانت مقررة عليه ، وقلنا إنه خلط بينها وبين كروان كيس (Nightingale) وعصفور وردزورث Cuckoo ومزج هذا كله بما كان يعرف من شعر عربى فى الموضوع . وهذه الترجمة فى حد ذاتها لا قيمة لها إلا أنها كانت فى هذا العصر المبكر بالنسبة لدخول شعر شلى فى محيط شعرنا سنة ١٩١٠ . ولعل من قيمتها التاريخية أيضاً أنها تؤكد لنا أن هذه القصيدة من شعر شلى كانت فعلاً محل حفاوة خاصة من شعرائنا لأسباب كثيرة سنفصلها عندما ندرس ترجماتها تفصيلاً . ثم كانت هذه القصيدة بعد ذلك هى التى سبقت غيرها من قصائد شلى . فقد حظيت بترجمة لا بأس بها من فيلمون خورى سنة ١٩١١ نشرت فى « المورد الصافى » فى بيروت ^(١) ولم تظهر ترجمات لقصائده الأخرى إلا بعد ذلك بسنين فقد بدأت الترجمة الفعلية لشعر شلى سنة ١٩١٩ فى مجلة السفور .

وإذا تتبعنا المترجم من شعر شلى فسنجد أن مترجمه أدياًؤنا من شعره الأشهر ، وهو المطولات

(١) المورد الصافى المجلد الثالث رقم ٣ ص ٤٣ ، ٤٤ .

(مسرقيات أو ملاحم) ، جاء متأخراً كثيراً أى بعد عام ١٩٣٦ عندما أصدر نظمي خليل كتابه «قصة الملك الحائر» في هذا العام وضمها مجرد مقتطفات من «آدونيس» و«الاستور» و«دى تشنسى» و«ثورة الإسلام» في مجال كتابته عن شلى وشعره . ثم جاءت ترجمة أهم قصائد شلى على الإطلاق وهي مطولته «بروميثيوس» التي ترجمها لويس عوض سنة ١٩٤٧ ونشر معها المطولة الأخرى «آدونيس» في كتاب ، فلم تكن المجالات تحمل هذه القصائد الطويلة . وكانت ترجمته ترجمة ممتازة من كل ناحية ، دقة وطلاوة وبراعة أسلوب ، ولا غرو فقد تخصص تخصصاً علمياً جامعياً في موضوع «بروميثيوس» .

أما قصائد شلى التي نشرت في المجالات أساساً فقد كان أكثرها من القصائد القصار ، وخاصة ما كان في مجموعة «الذخيرة الذهبية» . إن له في هذه المجموعة اثنتين وعشرين قصيدة ، ترجم أدباؤنا وشعراؤنا منها خمس عشرة قصيدة ثم زادوا من خارج هذه المجموعة عشرة قصائد أخرى غير القصائد المطولات الأربع التي اقتطف منها نظمي خليل ما أراد في كتابه .

وهذه الترجمات تستوقفنا من حيث العوامل المساعدة التي كانت تدعو إلى ظهورها . فقد أشرنا كيف أن المجالات بدأت تدخل هذا الشعر المترجم في صفحاتها . وكيف تحمس له الشعراء المجددون الرومانسيون باعتباره وسيلة مثلى للخروج من دائرة شعر الجيل السابق ، شعر مدرسة الإحياء : شوقي وحافظ ومطران ... وغيرهم . إن هذا الشعر المترجم كان له فضل كبير في تغيير النظرة إلى الشعر ، لا من حيث طبيعته ووظيفته في حياة الإنسان فحسب ، ولكن بالنسبة إلى شكل الشعر أيضاً . فقد كان له فضل من هذه الناحية لا يقل خطراً . فقد غير في قالب الشعر وشكله ومهد إلى الشعر الحر أو الشعر الحديث بأن بشر بالاستغناء من القافية وعن الالتزام بالتفعيلة كما قنن له عروض الشعر القديم . لذلك كان الحماس شديداً لانتخاب قصائد ممتازة لكي تكون مادة فعلية ممتعة للتأمل في وجوب تغيير نظرة الشعراء العرب إلى الشعر . وليس مصادفة أبداً أن يترجم أشهر قصيدتين لشلى أقطاب المدرسة الرومانسية . فقد ترجم إبراهيم ناجي «أغنية إلى الريح الغربية» نثراً ولم يترجم غيرها . كما ترجم على محمود طه قصيدة «إلى قبرة» شعراً ولم يترجم غيرها . وكذلك ترجمها الشاعر مختار الوكيل شعراً ولم يترجم غيرها . واستوحى شكرى ، من الشعراء المجددين ، «أغنية إلى الريح الغربية» . وأخذ المازني كما أسلفنا من قصيدة «فلسفة الحب» ومرثية «آدونيس» وغيرها . كذلك نجد غير هؤلاء من الشعراء من ترجم أفضل قصائد

شلى مثل أحمد زكى أبو شادى الذى ترجم مرتين قصيدة « إلى قبرة » وترجم « فلسفة الحب » وقصيدة « الزمن » أيضاً. أما الشاعر المعروف محمد الممشرى فقد كان له اختياره الخاص فترجم قصيدة « الطائر الحزين » (المترمل) وقصيدة « إلى القمر » وقصيدة « جوابو العالم ». وهناك طائفة كبيرة من الأدباء والشعراء ترجموا قصائد كثيرة لشلى ؛ ولكن الذى كان يحكم كثرة الترجمة أو قلتها - حسباً يبدو لنا - كان ظهور المجلات الأدبية ثم اختفاؤها . فنحن نجد من المترجمين من لا ينشر ترجمته إلا فى مجلة معينة ، ففائق رياض يترجم ثلاث قصائد هى « فلسفة الحب » و « الحرية » و « جوابو العالم » وينشرها كلها فى مجلة السفور . كما يترجم مرتضى شرارة خمس ترجمات تنشر كلها فى مجلة الأديب وهى ترجمات « أغنية هندية » و « فلسفة الحب » و « إلى الليل » و « الكآبة » و « الموسيقى » . وكذلك ينحصر إبراهيم سكيك بالنشر مجلة الرسالة . فقد ترجم سبع قصائد - وهو أكثر من ترجم للمجلات - وهى « إلى قبرة » و « أغنية للريح الغربية » و « إلى الليل » و « فلسفة الحب » و « السحابة » و « آدونيس » (مقتطفات) و « التغيير » . كذلك نجد بعض المترجمين الأقل شهرة ينشرون فى مجلة الساسية الأسبوعية وهى ثا فى مجلة من حيث ما نشر فيها من قصائد شلى ، مثل محمد أحمد رجب الذى ترجم « فلسفة الحب » و « هروب الحب » ولم يترجم غيرهما ومحمد عبد الوهاب منصور الذى ترجم بدوره قصيدتين لا غير وهما « إلى القمر » و « أغنية » .

وهناك ظاهرة حرية بالتسجيل وهى أن بعض المجلات غير المتخصصة مثل مجلة « العلم الجديد » تنشر قصيدتين ليس إلا ، فى عددها الصادر فى شهر ديسمبر سنة ١٩٥٦ وهما قصيدتا « إلى القمر » و « موسيقى » ، ترجمها لها خير الله عصار . وتأتى مجلة لا علاقة لها بالأدب « مجلة العاملين فى النفط » فتشر قصيدة واحدة هى « السحابة » التى سبق أن ترجمت ونشرت أكثر من مرة فأعاد ترجمتها مترجم غير مشهور هو يوسف داوود عبد القادر سنة ١٩٦٦ . وهذه الترجمات - كما سيتضح عندما نعرض للترجمات بعامة بشىء من التفصيل - لا قيمة لها أكثر من مجرد وجودها فى هذه المجلات البعيدة عن ميدان الأدب أو من وجودها ، ولو مكررة ، فى مثل هذا التاريخ الذى يقع أواخر الاهتمام بشلى وهو سنة ١٩٦٦ « مجلة العاملين فى النفط » .

ولابد أن نسجل أيضاً بصدد الترجمات المنشورة فى المجلات أن ثلاث قصائد لشلى ترجمت لمجهول ونشرت فى مجلة المقتطف سنة ١٩٣٤ وهى قصيدة « مرثية » (A Lament) وقصيدة

« هروب الحب » (The Flight of Love or When the Lamp is Shattered) وقصيدة « الزمن » . كما نشرت مجلة السفور هذه القصيدة نفسها وكانت أيضاً بقلم مجهول قبل ذلك سنة ١٩٢١ .

وإذا أردنا أن نؤرخ في خطوط عريضة للذويوع ترجحات شلى فلا بد أن نذكر أنه كان دائماً أبداً يحكم هذا الذويوع وجود المجلات الأدبية المتخصصة ، ولذلك نجد أكثر ما نشر من ترجحات شلى هو ما جاء في هذه المجلات . فقد نشرت مجلة السفور منذ سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٢٠ خمس قصائد وكررت نشر ترجمة قصيدة « إلى قبرة » . ونلاحظ أن هذه القصيدة التي ترجمت ثمانى ترجحات كان يعاد نشرها لنفس المترجم وينفس الترجمة مرات كما فعل على محمود طه في ترجمته . وكذلك يتكرر نشر ترجمة هذه القصيدة في مجلة الرسالة بين طورها الأول وطورها الثاني . ومجلة الرسالة هي أكثر المجلات من حيث عدد ما نشرت من قصائد . فقد نشرت في طورها إحدى عشرة قصيدة ثم كررت نشر « إلى قبرة » وقصيدة « فلسفة الحب » . وفي عهدها كان يكثر عدد القصائد المترجمة بطبيعة الحال .

وكانت مجلة السياسة الأسبوعية بعد مجلة السفور تتزعّم حركة نشر الأدب بعامة والشعر للمترجم بصفة خاصة . ولما كان رئيس تحريرها كما رأينا قد اهتم بشلى ولخص في خمسة أعداد منها كتاباً في سيرته هو « آريل لاندريه موروا » . فقد نشرت المجلة (عدد أسبوعي من الجريدة اليومية السياسية لسان حال الأحرار للمستوريين) من سنة ١٩٢٦ إلى سنة ١٩٣٠ ست قصائد مترجمة لشلى ، ثم كررت نشر ترجمة قصيدة « فلسفة الحب » .

وتأتى مجلة الأديب بين مجلتي الرسالة (أعلى عدد) ومجلة السياسة الأسبوعية من حيث عدد ما نشرت من قصائد . فقد نشرت منذ سنة ١٩٤٤ إلى سنة ١٩٤٩ ثمانى قصائد وكررت نشر ترجمة قصيدة منها في عشرين متتالين في نوفمبر وديسمبر سنة ١٩٤٩ . فقد ترجم عبد المنعم العالم قصيدة « إلى » One Word is too oft Profaned وأعاد ترجمتها عبد الملك نوري في عدد ديسمبر من نفس العام في نفس المجلة .

ولعل مجلة المقتطف - ولم تكن مجلة أدبية بالمعنى الدقيق فقد كانت بين الأدب وغيره في موادها - من المجلات التي نشرت عدداً لا بأس به من الترجحات فقد نشرت بين سنة ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٣٤ خمس قصائد مترجمة تمتاز بأنها ضمت أهم وأروع قصيدتين ترجمتا له من شعره

الغنائى وهما قصيدة « أغنية إلى الريح الغربية » وقصيدة « إلى قبرة » . وكنا نحسب لاهتمام شعراء الحركة الرومانسية الذين تخلقوا حول مجلة أبولو أنها ستكون من أكثر المجلات نشرًا لقصائد شلى ولكنها اقتصرت على نشر ثلاث قصائد لاغير ولعل ذلك لالتزامها فيها نوعاً ما بنشر الشعر لأنها مجلة شعر أساساً ، فقد نشرت هذه المجلة قصيدة « إلى قبرة » مترجمة شعراً ترجمة كاملة لختار الوكيل كما نشرت الترجمة الكاملة « لأغنية إلى الرياح الغربية » وقد ترجمها فى شعر منشور الشاعر الرومانسى المعروف إبراهيم ناجى وكذلك نشرت ترجمة هى اقتباس فى الواقع لقصيدة « فلسفة الحب » التى قام بها قسطندى داوود ولكن المجلة أفردت بعض مقالات عن شلى أهمها مقال مختار الوكيل سنة ١٩٣٤ الذى عنوانه كروانيات العقاد ورد فيه على العقاد الذى انتقد كثرة ما ترجم الشعراء من شعر حول الطيور وخاصة « القبرة » ، فرد الوكيل بأن كروانيات العقاد هى إفراخ قبرة شلى كما أشرنا إلى ذلك من قبل فى حديث عن فجر صلة الأدباء والشعراء بشلى .

أما مجلة الثقافة فقد نشرت لشلى قصيدة واحدة فى مايو سنة ١٩٥١ وهى قصيدة « هروب الحب » (Music when Soft Voices Die)^(١) وقد ترجم العنوان مرة أخرى « إلى » . أما إذا وقفنا بالكتب وهى قليلة : كتاب « الينوع » لأحمد زكى أبو شادى سنة ١٩٣٤ وكتاب « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ وكتاب الرومانتيكية لعبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد سنة ١٩٦٤ فإننا نجد عدد الترجمات يكثر حسب طبيعة الكتاب وموضوعه التى تتحكم أيضاً فى أن تكون الترجمة كاملة أو مجرد مقتطفات .

ولابد لنا من أن نذكر أنه على رأس هذه الكتب يقف كتاب « برومبيوس طليقاً » تأليف لويس عوض سنة ١٩٤٧ الذى يحتل مكانة خاصة فى موضوع شلى فى الأدب العربى الحديث . ذلك أن التخصص العلمى أمله على المؤلف أن يكتب مقدمة ضافية عن شلى والرومانسية الإنجليزية وأسطورة برومبيوس . ثم ترجم القصيدة ترجمة فريدة ممتازة وكانت جزءاً من دراسته المتخصصة فى جامعات إنجلترا ، ثم أردفها بترجمة كامئة بارعة لقصيدة « آدونيس » . وقدم لها بمقدمة تضمنت مقدمة شلى نفسه لقصيدته هذه التى رأى بها صديقه الشاعر كيتس فى ظروف

(١) العنوان للمترجم . وقد يخلط عنوان قصيدة مع أخرى بسبب أن المترجم اختار لها عنواناً ولم يترجم الأصل بل ربما لم يطلع على القصيدة الأخرى عند شلى المشابهة فى العنوان .

قاسية . وتمتاز الترجمتان فوق هذا بالتعليقات المختصرة الدقيقة التي تقرب عالم شلى فيما يتعلق بالأساطير اليونانية القديمة إلى القارئ العربى الذى لا يعرف ، إن عرف ، إلا القليل جداً عن هذه الأساطير . ولم يترجم قصيدة « يروميشيوس طليقاً » غيره . وأما آدونيس فقد أورد نظمى خليل فى كتابه قصة الملك الحائر تنفاً قليلة جداً منها . كما نشر لها ترجمة مبتسرة مختصرة ومحدوف منها الكثير إبراهيم سكيك فى مجلة الرسالة سنة ١٩٥٠ أى بعد ترجمة لويس عوض .

ويأتى بعد ذلك كتاب محمود محمود فى الأدب الإنجليزى سنة ١٩٦٥ وهو كتاب عام شبه مدرسى . وقد اختار لشلى قصيدة « إلى القمر » وهى قصيدة قد حظيت نسبياً بترجمات كثيرة إذا ما قورنت بغيرها . فقد حظيت بخمس ترجمات منها هذه ومن قبلها أخرى لعبد الوهاب منصور سنة ١٩٣٠ وثلاثة للمشرى سنة ١٩٣٣ ورابعة لمؤلفى كتاب الرومانتيكية سنة ١٩٦٤ . كما نشرت كما أسلفنا مجلة المعلم الجديد ترجمة لها خامسة ... وكذلك يضمن إبراهيم المصرى فى كتابه « مختارات عالمية من الشعر الغرامى » سنة ١٩٣٨ قصيدة « فلسفة الحب » التى حظيت بخمس ترجمات قبل هذه الترجمة وأربع ترجمات أخرى بعدها مما يجعلها ثمانية أكثر قصائد شلى ترجمة . وفى كتاب « ينبوع » لأحمد زكى أبوشادى سنة ١٩٣٤ ينشر ثلاث ترجمات ، اثنان ترجمتا مراراً قبل ذلك مثل « القبرة » التى نشرت لها من قبل كتابه ثلاث ترجمات ، وقصيدة « فلسفة الحب » التى نشرت لها أربع ترجمات قبل كتابه هذا . وفى كتاب « المورد الصافى » نشرت قصيدة واحدة هى القبرة سنة ١٩١١ فكانت سابقة بتاريخها كل الترجمات الأخرى .

وأما كتاب « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ فقد ضم قصيدتين شبه كاملتين هما « أغنية إلى الريح الغربية » وكانت قد نشرت ترجمة إبراهيم ناجى لها قبل ذلك سنة ١٩٣٣ فى مجلة أبولو ، كما نشرت من قبل المقتطف ترجمة لها بقلم مجهول سنة ١٩٣٠ ؛ وقصيدة « حلم شاعر » التى نشر كتاب الرومانتيكية فيما بعد ترجمة أخرى لها ؛ ثم يضمن نظمى خليل ، على طريقته ، مقطعات مفرقة من قصائد لم يترجمها غيره وإن حظيت « آدونيس » بعد ذلك بترجمة لويس عوض الفائقة الإتقان . وأما القصائد الثلاث الأخرى فهى من المطولات التى لم تترجم . ولا يمكن أن نعتبر ما أوردته نظمى خليل فى كتابه ترجمة بأى حال هى تنف صغيرة جداً مختارة لبيان ما كتبه نثراً عن شلى . والقصائد هى : « آلاستور تشنسى » و « ثورة الإسلام » فوق أن الترجمة لا تلتزم الدقة .

أما كتاب « الرومانتيكية » لمؤلفيه عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد سنة ١٩٦٤ فهو أكثر الكتب أو المجلات في عدد ما نشر من ترجمات لشعر شلى . فقد ترجما أربع عشرة قصيدة ، منها خمس قصائد انفرادا وحدهما بترجمتها وهي قصيدة « بين التلال الأيوجانية » وهي قصيدة طويلة نسبياً . وقصيدة « نادراً ما تأتين » (Rarely, Rarely Comest Thou) وقصيدة « الشمس دافئة » وقصيدة « ابتهاج » (Invocation to Misery) وقصيدة « أغنية حزن » (A Dirge)

أما القصائد الأخرى فهي أشهر قصائد شلى : « إلى قبرة » و « أغنية إلى الرياح الغربية » و « فلسفة الحب » ، كما يضم قصائد أقل شهرة مثل قصيدة « إلى القمر » و « السحابة » و « الطائر المتزل » و « هروب الحب » (The Flight of Love or When the Lamp is Shattered) و « حلم شاعر » و « الثقل » (Mutability) . والترجمات كلها مثورة تتوخى الدقة إلى حد بعيد وتتخير اللفظ في كثير من الأحيان حتى لتصل في بعض القصائد إلى أن تكون من أحسن الترجمات .

أما إذا نظرنا إلى حركة الترجمة عن شلى من حيث تاريخها فإننا يجب أن نذكر ما سبق أن قلناه من أنها كانت تتبع ظهور المجلات الأدبية وأولها ، ومجلة السفور كانت أسبقها . وهي تغطي الفترة الأولى بعد باكورات هنا أو هناك أى منذ سنة ١٩١٩ ، حيث نشرت في هذه السنة خمس قصائد مترجمة . ثم يتضاءل العدد إلى قصيدة واحدة في سنتي ١٩٢٠ و ١٩٢١ ثم تحلها مجلة « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ١٩٢٦ فتنتشر في هذه السنة قصيدة واحدة ثم يتضاءل العدد فيصل في سنة ١٩٢٩ برغم الفجوة الزمنية إلى ثلاث قصائد . وتبلغ المجلة ذروتها سنة ١٩٣٠ فتنتشر أربع قصائد وينتهي دور المجلة في حياتنا الأدبية . وفي سنة ١٩٣٣ توث مجلة الرسالة ومجلة أبولو هذا الدور الذى كانت تقوم به السياسة الأسبوعية ومع أن مجلة أبولو مجلة شعر أصلاً ، وقد صدر منها أربعة وثلاثون عدداً ، فإنها فيما يبدو كانت تتمسك بالترجمات الشعرية وقد كانت قليلة فلم تنتشر أبولو في كل هذه الأعداد إلا ثلاث قصائد كما أسلفنا . أهمها الترجمة المثورة « لأغنية إلى الريح الغربية » وقد شفع لها أن مترجمها شاعر كان على رأس ملرسة هذه المجلة هو إبراهيم ناجي (نشرت في عدد أبريل سنة ١٩٣٣) وكانت المجلة قد نشرت أيضاً للشاعر مختار الوكيل ترجمة شعرية كاملة لقصيدة « إلى قبرة » في عددها السابق على هذا مباشرة أى عدد مارس سنة

١٩٣٣ ، شفع لها أنها شعرية وأن مترجمها شاعر أيضاً . وكذلك قصيدتها الثالثة « فلسفة الحب » نشرت في نفس هذا العدد عدد مارس سنة ١٩٣٣ ولكنها ترجمة يقول صاحبها نفسه أنها اقتباس لا ترجمة . وفي هذه السنة نفسها نجد مجلة الرسالة تنشر بدورها ترجمة ثلاث قصائد في تاريخ قريب فالترجمات الثلاث نشرت في شهر مايو « الطائر المترمل » و « إلى القمر » و « جوابو العالم » (The World's Wanderers) . وكلها قصائد قصار لم تشغل ترجمتها النثرية المختارة الألفاظ أكثر من نصف صفحة من صفحات المجلة . ولكن مجلة الرسالة تستمر في نشر روائع شلى بعد ذلك بأعوام فتشعر عام ١٩٣٨ ترجمة « إلى قبرة » لخليل هندواى كما تنشر سنة ١٩٤٠ فلسفة الحب ترجمه م . وهبة . وتأتى الرسالة في طورها الثانى بعد نحو عشرة أعوام من احتجاجها فتشعر سنة ١٩٥٠ سبع قصائد ما بين شهرى يوليو وأغسطس ، منها قصيدتان في ٣١ يوليو وهما « أغنية إلى الريح الغربية » و « آدونيس » ، ولما كان المترجم هو إبراهيم سكيك الذى انفرد بنشر مترجمات مثورة لشلى في هذه المجلة ، فإن ترجمته كما سرى معروفة بالحذف الكثير واختصار جملة أبيات من بين الأبيات المترجمة مما يجعله صاحب طريقة خاصة في الترجمة ، وعندما يترجم في نفس العام وفي الشهر التالى مباشرة (شهر أغسطس) خمس قصائد فهو يضعها تحت عنوان من « روائع شلى » ويبدأ بترجمة قصيدة « سحابة » ترجمة مثورة دون أى تقطيع على عادته ، وفيها أيضاً الحذف ؛ مع أن القصيدة ليست طويلة فهي في ثمانية وسبعين شطراً أى أقل من أربعين بيتاً . ولكنه كان مهتماً بأن يعطى القارئ كما يقول في آخر المقال « متعة ولذة » بتأمل أفكار شلى وتأملاته . ولذلك يبيح لنفسه أن يقول « تصديرى ثانية كتبها وقت الضيق عندما كان هجر والده ... إلخ » ولا يكلف نفسه ذكر عنوان القصيدة وهى قصيدة « القلب » (Mutability) ، وقصيدة « الليل » وهى بدورها قصيرة في نحو خمسة وثلاثين شطراً ومع ذلك يحذف ويختصر . أما قصيدة « إلى قبرة » فلعلها تحمل من هذه الطريقة حملاً ثقيلاً : فكثرت فيها الحذف والتلخيص وخرجت الترجمة (تجزأ) إلى معرض لأفكار شلى وصوره وتأملاته وهو ما هدف إليه المترجم أو الدارس .

وفي عام ١٩٤٤ أخذت مجلة الأديب من الرسالة (الأولى) دور نشر الشعر المترجم فنشرت في هذا العام قصيدتين « إلى الليل » و « ابتهاج » (Invocation to Misery) وفي سنة ١٩٤٥ نشرت قصيدتين مترجمتين « فلسفة الحب » و « الموسيقى » وفي سنة ١٩٤٦ نشرت ترجمة « لأغنية

هندية ، وترجمة لقصيدة « إلى » (Music when soft voices die) وفي عام ١٩٤٩ نشرت هذه المجلة ترجمتين متلاحقتين الأولى في شهر نوفمبر لعبد النعم العالم والثانية في شهر ديسمبر لعبد الملك نوري لقصيدة لايد كرشلى لها عنواناً . فهي قصيدة من مقطعين اثنين كل مقطع ثمانية أشطر أى أنها ثمانية أبيات تقريباً . ويعنونها المترجمان « إلى » و « إليها » . وتصمت مجلة « الأديب » عن شلى طويلاً حتى يأتى عام ١٩٥٨ فنشر له قصيدة واحدة هى السحابة ترجمها كاملة عصام الديلمى ثم تحتجب المجلة ولا تنشر مجلة الثقافة إلا قصيدة واحدة فى سنة ١٩٥١ ، ولكن مجلة الرسالة فى طورها الثانى تنشر سبع قصائد كلها فى سنة ١٩٥٠ ، فى عددى يوليو وأغسطس كما أسلفنا . ولا نجد بعد ذلك نشرأً لقصائد شلى فى المجلات إلا فى سنة ١٩٦٦ عندما تصادفنا ترجمة « السحابة » فى مجلة « العاملين فى النفط » . وكانت الكتب تظهر متخللة هذه السنوات حاملة ترجمات لشعر شلى . فى عام ١٩٣٤ ظهر كتاب الينبوع لأحمد زكى أبو شادى ، وفى سنة ١٩٣٦ ظهر « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل بمحتراته المختصرة ، وفى سنة ١٩٣٨ ظهرت قصيدة فى كتاب « مختارات عالمية من الشعر الغرامى » وهى الفترة التى ازدهرت فيها مجلات للأنثى الفراغ بعد احتجاج مجلة السفور . ثم ظهر كتاب لويس عوض سنة ١٩٤٧ ؛ ولم يكن ينشر لشلى إلا مجلة الأديب والرسالة حتى جاء كتاب الرومانتيكية سنة ١٩٦٤ فقدم طائفة طيبة من شعر شلى المترجم .

وهكذا نرى أن السنوات التى ازدهرت فيها المجلات الأدبية كانت ترجمات شلى تكثر فإذا احتجبت المجلة خفت الترجمة مع ملاحظة أن مجلة أبولو التى أصدرت أربعة وثلاثين عدداً كان حظ شلى عندها قليلاً ، سبب أن الشعراء لم يترجموا له كثيراً ، أو أن الترجمة الشعرية كانت أقل كثيراً من الترجمة النثرية . ولا شك أن اختيار المترجمين لهذه القصائد كانت تتدخل فيه عوامل أخرى غير ازدهار المجلة أو عناية صاحبها بالشعر المترجم . فقد تجلّى الذوق السلم فى الاختيار الذى شمل أروع قصائد شلى الغنائية قصيدة « إلى قبرة » و « وأغنية إلى الريح الغربية » . كما أن السهولة والبساطة كانت تغرى شعراءنا مما جعلهم يكثر من ترجمة « فلسفة الحب » التى تجمع إلى بساطتها وسهولتها اتصالها الوثيق بأهم موضوع فى الشعر العربى وهو شعر الحب العادى والعذرى والصوفى ، وربما كان يدفع بعض المترجمين عامل ترجمة مالم يترجم بعد إلى جانب ذوق المترجم الخاص وهم كثيرون متنوعون .

ولا نقف بالترجمين لأننا لا نؤرخ لهم شعراء أو كتاباً ويكفى أن قصائد شلى التي ترجمها الشعراء المعروفون قليلة فعلى محمود طه لم يترجم إلا واحدة وإبراهيم ناجي لم يترجم إلا واحدة وكذلك مختار الوكيل ووقف الهمشري عند ثلاث قصائد ترجمها نثرأ مختصراً في نصف صفحة من مجلة الرسالة في أول مايو سنة ١٩٢٣ .

أما المترجمون الآخرون وهم ستة وعشرون مترجماً فقد كانوا إما علماء مثل لويس عوض أو أدباء عنوانوا بالترجمة عناية محدودة ، ولذلك نرى أننا لا بد من أن نعود إلى موضوعنا أساساً في هذا القسم من البحث وهو عرض الترجمات نفسها التي درسناها درساً دقيقاً مفصلاً ؛ وستتناول بالعرض القصائد الأشهر وهي التي ترجمت كثيراً لنرى فيها عن قرب ماذا فعل المترجمون بها وكيف أنها بموضوعها كانت تجذبهم إليها ، وهي قصيدة « إلى قبرة » التي تثير موضوعاً واسعاً متشعباً هو موضوع رمز الطير ، ولذلك سنلحق بها القصيدة القصيرة « الطائر المتأمل » لعلاقتها الوثيقة بالرمز العالمي والعربي للطير النائح أو الحزين . كما سنقف بقصيدة « أغنية إلى الريح الغربية » وقد حظيت بترجمات كثيرة . وأخيراً سنقف بالقصيدة القصيرة « فلسفة الحب » التي ترجمها عشرة مترجمين ونشروها في مجلات وكتب مختلفة لقرب موضوعها من شعرنا العربي وبساطتها وسهولتها الجمالية . ولما كان هذا الجزء من البحث يتبع بدقة الترجمة من أهم نواحيها : الصحة والخطأ والحذف والإضافة ، فقد رأينا أن نثبت الترجمات العربية للقصائد الأربع التي حظيت بترجمات عدة ؛ وأما القصائد الأخرى التي تصل الترجمة فيها أحياناً إلى مجرد ترجمة واحدة فإننا اكتفينا بإثبات البيانات اللازمة للرجوع إلى النص العربي . ذلك أن تعامل المترجمين مع شعر شلى ، وهو ما يهمنا في هذا البحث ، يظهر بأوضح ما يكون في ترجمة هذه القصائد التي جذبت إليها أكبر عدد من المترجمين .

(ب) إلى قبرة :

To a Skylark

Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art. (1)

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire;
The blue deep thou wingest,
And singing still dost soar, and soaring ever singest. (2)

In the golden lightning
of the sunken sun
O'er which clouds are brightening
Thou dost float and run,
Like an unbodied joy whose race is just begun. (3)

The pale purple even
Melts around thy flight;
Like a star of heaven
In the broad daylight
Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight. (4)

Keen as are the arrows
Of that silver sphere,
Whose intense lamp narrows
In the white dawn clear
Until we hardly see, we feel that it is there. (5)

All the earth and air
With thy voice is loud
As, when night is bare,
From one lonely cloud

The moon rains out her beams, and heaven is overflow'd. (6)

What thou art we know not;
What is most like thee?
From rainbow clouds there flow not
Drops so bright to see
As from thy presence showers a rain of melody. (7)

Like a poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not. (8)

Like a high-born maiden
In a palace tower,
Soothing her love-laden
Soul in secret hour
With music sweet as love, which overflows her bower. (9)

Like a glow-worm golden
In a dell of dew,
Scattering unbeholden
Its areal hue
Among the flowers and grass, which screen it from the view. (10)

Like a rose embower'd
In its own green leaves.
By warm winds deflower'd,
Till the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavy-winged thieves. (11)

Sound of vernal showers
On the twinkling grass,
Rain-awakened flowers,
All that ever was
Joyous, and clear, and fresh, thy music doth surpass. (12)

Teath us, Sprite or Bird.
What sweet thoughts are thine
I have never heard
Praise of love or wine

That panted forth a flood of rapture so divine. (13)

Chorus Hymeneal

Or triumphal chant,

Match'd with thine, would be all

But an empty vaunt-

A thing wherein we feel there is some hidden want. (14)

What objects are the fountains

Of thy happy strain?

What fields, or waves, or mountains?

What shapes of sky or plain?

What love of thine own kind? What ignorance of pain? (15)

With thy clear keen joyance

Langour cannot be:

Shadow of annoyance

Never came near thee:

Thou lovest; but ne'er knew love's sad satiety. (16)

Waking or asleep

Thou of death must deem

Things more true and deep

Than we mortals dream,

Or how could thy notes flow in such a crystal stream? (17)

We look before and after,

And pine for what is not:

Our sincerest laughter

With some pain is fraught;

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought. (18)

Yet if we could scorn

Hate, and pride, and fear;

If we were things born

Not to shed a tear,

I know not how thy joy we ever should come near. (19)

Better than all measures

Of delightful sound,

Better than all treasures

That in books are found,

192

Thy skill to poet were, thou scorner of the ground. (20)

Teach me half the gladness
That thy brain must know,
Such harmonious madness
From my lips would flow
The world should listen then, as I am listening now! (21)

P.B. Shelley

أيها الطائر^(١)

أيها الطائر الكريم الذى من أعلى السما يسكبُ قلبه الرقيق بألحانٍ عذبةٍ شجية تحية وسلاماً .
تارة تخلقُ إلى أعلى السماء . وطوراً تجرى سابحاً فى عرض الفضاء حتى تلامس الشفق
الساطع باشعة الشمس الغاربة . شادياً ابداً ما ارتفعت ومرتفعاً ما شدوت كأنك الفرح المجسمُ فى
أولِ نشأته وبداءة عهده .

وتغيب فى سماءٍ مطارك كما تغيب النجمة الزاهرة فى لمعان النهار . على أن صوتك الرخيم لا يبرح
مألث الأرجاء ، كما تسيل أشعة البدر فى ليلة صافية الاديم فتغمر الأرض والفضاء بطوفان من النور
والضياء .

مين أنت وماذا تكون . وما الذى هو شبيه بك لا ادرى . من قطرات الماء المنسكبة من
سحاب قوس المطر أن تحكى برونقها وبهاثها رقة ألحانك العذبة الشجية .
ما أشبهك بالعدراء تيمها الحب ولعبت بها أيدي الصباية والوجد . فباتت فى وحشتها تندب
سوء حظها . وتنشد تحفيقاً للوعتها أناشيد الحب التى هى اللذ من الحب وأحلى ، حتى ترنح لشدوها
بلبل الروض . ورقصت لنغماتها العذبة أغصان الحديقة

وبالوردة البية عبث بها النسم فألقاها على الثرى تنشر طيب شذاها فتعطر الهواء والأرجاء ،
وتجزى بإحسانها من أساء إليها

وبالشاعر مستتراً بشعاع من التصور الدقيق والخيال السامى . يُرسلُ فى الملا أناشيد الحكمة
والحب حتى يحول القلوب البشرية إلى عواطف وجد وأمل . بل وشواعر خوف ووجل مما تخشى
عقباه ولا يحمد منهاه .

وليست قطرات السحاب فى فصل الربيع ، ولا الأزهار الضاحكة تتلألأ بالندى وتستقبل
نسمات الصباح . ولا كل ما فى الوجود من جميل وأنيق ومطرب وشائق ولذيد ليفوق بل ليحكى
رقة صوتك الرخيم وعذوبة ألحانك المطربة .

(١) للشاعر الإنجليزي معربة بقلم فليمون أفندى خورى . «المورد الصافي» المجلد الثالث رقم ٣ ص ٤٣ و ص ٤٤

ليت شعري ما هي أسباب لذتك وسرورك ؟ وما هو مصدر سعادتك وحبورك ؟ أهى فى المروج الخضراء . أم فى الأحراج والأودية الغبراء . أم فى جمال أشكال السماء والماء ؟ أهى فى محبتك لبنات جنسك . أم لأنك لم تدر معنى التعاسة والشقاء .

نحن ننفق العمر بين حسرة الماضى وأمل الزمان الآتى . ونذوب شوقاً لما ليس بالوجود إلا فى عالم وهما والخيال . حتى أن ابتساماتنا فى أصفى ساعات أنسنا ليغشاها شيء من الكآبة والحزن . وإن أطرب أغانيها لى التى تُعرب عن أشجى الخواطر وأكبر الأشجان

على أنه لو كان فى وسعنا أن تقتلع من نفوسنا أشواك الكبرياء والخوف والحسد . ولو فرضنا أننا خلقنا بحيث لا نذرف دمعاً واحدة . لا لست أدرى مع ذلك كيف نستطيع أن ننال حظاً من عظم سرورك وهنائك .

تأق له لو أدرك الشاعر أن يدرك طرفاً من أسرار سعادتك الفائقة وسرورك الذى لا يحُد ، لكان ذلك أعزّ لديه من كل ما فى الوجود من أسباب الحظ والطرب . وأوفى قيمة عنده من سائر الدرر والكنوز المودعة فى كتب الفلاسفة ودواوين الشعراء .

أيها الطائر الحكيم . هلاً علمتى نصف ما تعلم من أسرار السعادة وأسباب الهناء . إذن لا نبعث من فى ولسانى من أناشيد الحكمة والحب وآيات الفلسفة والشعر ما يحمل العالم بأسره يحول إلى آذاناً صاغية ، كما أنا كللى اذاناً صاغية إليك الآن .

الشاعر شللى

و

قصيدته البلبل الغرد^(١)

(مُعرّبة بتصرف)

عاش «شللى» فى الفترة التى بين عامى ١٧٩٢ و ١٨٢٢ وهو أسمى نفس شاعرية ضربت بسهم فى الغناء ، وماكانت اللغة الانكليزية لتعرف من الأغانى والأناشيد قطعة أعمق وأبلغ من «أنشودة إلى الريح الغربية» وقصيدة « إلى قبرة الجو » (To a Skylark) ومن مميزات ذلك الشاعر المبدع أنه منذ العهد الايلصاباتى كتب أقوى مأساة « دى شنسى » التى تعد فى المرتبة الثانية بعد روايات « شكسبير » ومعاصريه ، وهو و « سبنسر »^(٢) فى عظمة النبوغ الشعرى سيان ، حتى أن الكتاب والناقلين ، لقبوا كل واحد منها بشاعر الشعراء . والقارئ الذى يقرأ شعر « شللى » ويتعمق مع الشاعر ، ذاهباً معه فى مذهب ، يشعر أنه إنما يتوغل فى واد جميل من أودية الجمال الالهى المقدس ، ويسبح فى عالم السمو اللانهائى . وماكان لشاعر أن يجاريه فى دقة تحليلاته النفسية ، ووصفه للحياة المفعم بالضياء والنور . والأصوات الداوية والتقاليد الاجتماعية والشرائع العلوية والأرضية .

وقد كان ذلك الشاعر ، كسائر شعراء عصره حاد الشعور ، قوى الإحساس ، يتدفق حماساً ملتبها فيما له شأن بمبادئ الثورة الفرنسية الكبرى . وقد أعرب عن ذلك الشعور والإحساس فى قصيدته الطولتين الرائعتين (الملكة ماب) و (ثورة الإسلام) اللتين كتبهما وهو فى ربيع حياته .. وكان دائماً هياماً بالحرية المطلقة حتى وهو فى مقاعد الدرس فى (أيتون) فما كان بغير لحظة عن مقاومة الظلم والإجحاف والعنف بين الأساتذة والطلاب .. وكان يحقد على الملوك والقوس (هكذا) والحكومات ، ويعتقد أن قوانينهم لم تلك الاشرائع جائرة ، وأنه نبي بعث لإصلاح بني

(١) ترجمة محمد على ثروت سنة ١٩٢٠ مجلة السفور المجلد ٥ عدد ١٣ ص ٤ و ٥

(٢) سبنسر الشاعر غير سبنسر الفيلسوف الخلقى المعروف

البشر.. وهكذا سمت مداركه إلى معرفة كنه السعادة والشقاء فتار وتمرد وصاح صيحة داوية « القوة للشعب » وفي ذلك الحين كتب خير مقاطيعه الشعرية . ومن مقطوعاته المطولة قصيدة "Prometheus Unlound" وهي أنشودة محزنة، من خير ما جادت بها براعته ونظمه جميعه تصورى وذهنى أى أنه لم يكتب إلا عن عاطفة ناثرة ، ووجدان حار ، فجاءت مقاطيعه صورة دقيقة لشعوره الشخصى المتدفق ، وحواسه الداخلية ، ووجدانه الباطنى ويمكننا أن نستطلع ذلك بجلاء فى أنشودته « إلى الريح الغربية » وقصيدته « إلى قبرة الجو » .

وقد عاش ذلكم الشاعر المقلق معظم حياته فى إيطاليا ، وكتب خير كتاباته خارج الجبلترا ، ومات وهو فى الثلاثين ، فى الوقت الذى تسنمت قوته الشعرية شاقق الذرى . مات غريقا فى أمواج البحر الزاخرة بينما كان يبحر عابها على ظهر فلك فى مياه شواطئ (بيزا) (Pisa) (فى إيطاليا) وقد وجدت جثته ودفنت على شاطئ البحر طبقا للقوانين الإيطالية ، ورفاته راقدة فى مقبرة (البروتستانت) بروما الآن بالقرب من جدث الشاعر (كيتس) وعلى قبره كتبت هذه الكلمات : (Cor Cordium) أى « قلب القلوب » ولم يحب رجل بنات قومه بعاطفة « كشلى » . وإلى السادة القراء نعرب آيات الوحي الإلهى التى ألهم بها الرجل فكتبها فى تلك القصيدة الرائعة تحت عنوان « البلبل الغرد » الذى نستعيره إليها :

« أيها الطائر المخلق فى الجو . تعرفونى لذكريك هزة ، وتأخذنى إذا ما أردت تبيان حقيقة أمرك حيرة وارتيباك . لا أستطيع أن أعرف أيها الطائر هل أنت من فصيلة الطير التى تنطلق فى الفضاء أسرابا تصدح وتغرد ، أم أنت أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة .

« ألايتها الروح الهوائية ، الضاحكة ، الجلدة ، الطروبة بين الأفنان والأغصان ، المترنمة ، الشادية فى الحدائق والرياض ، يحبك قلبى عن كتب .

« أفى الفضاء تسبحين ؟ أم فى كبد السماء تنطلقين ؟ » .

« ويح قلبك المفعم ، أنه ليطلق علينا أسراباً من أساليب الجمال الفياضة بالنور الالامع الأبيض . وشجى العزف الموسيقى ، والشعر الروحى . ذلك هو ينبوع الجمال السرمدى المتفجر من غير ما قصد ، بل تلك هى أناشيد الرخيمة ، العذبة ، التى تخلب اللب ، وتلعب بالنفس ، وتمز أوتار القلب .

« أيها الطير » .

و إنك لتبسط على الأرض جناحك ثم ترف ، وتأخذ في التحديق والرفرفة ، و ذلك الجو
الواسع المترامي الأطراف ، كالدوحة العالية جذعها ثابت في الأرض وأغصانها ذاهبة في السماء .
أو كالأسهم النارية تشق جوف الفضاء .
و أيها الطائر الطليق في جو الحرية :

تشدو وأنت تمخر في عباب الهواء ، وجناحك الأزرقان كمقدافى السفينة يشيران سكون
الأمواج على ضياء الشمس الذهبي ، للنحدرة إلى مخدعها يمتد سرادق السحب القاسية ، وأنت
في غمارها تسبح وتركض . وإن الشفق الأرجواني الشاحب ليزوب أمامك ويذبل كما يذبل نجم
السماء أمام الشمس في ضحوة النهار . انقضى وان كنت لا أستطيع أن أشهدك وأنت تحب في أودية
الفضاء فحى أن يطرق باب أذنى ثم يدخل إلى أقصى أعماق نفسى صوت الحياة والسعادة
والغبطة ، كأسهم تلك الكرة الفضية التى ينحصر مصباحها القوى الساطع ، الجلى ، في بياض
الفجر . وأن نفسى لمظلمة سوداء ، وذلك لأن فرط الحزن والأسى قد ضرب عليها خباء كثيفاً
ولكنك إذا ما غردت أرسل غناؤك من أفقه خيطاً من قوس قزح ينير حالك زواياها فتستطيع عينا
إذ ذاك أن تبصر بعد أن كانت عمياء .

إلا أن جلجلة صوتك لترن في آذان الأرض والهواء بجبال وجلال يزرى بجبال البدر ليلة أن
تخلع السماء عن وجهه رداء الغيوم فيمطر أشعته الغزيرة ، وتمتلىء السماء بفيضان من النور العظيم
من أى مادة خلقت ، ومن أى العناصر تكونت أيها الليل الغرد !

أنت سر غامض من الأسرار للمقنعة المهمة التى تحرم الآلهة على البشر الحديث فى شأنها .
وإنى لأجول تائهاً ضالاً وراء حقيقتك الجهرية . وقد نضب معين قوس قزح فهو لا يطر قطراته
اللامعة . ولقد يطلق ظهورك أعنة السحاب فتهمى بصيب السجع وغزير النعم ، كالشاعر الكامن
وراء مخيلته الرشيقة يكون ساكناً وهو يفكر ، حتى إذا ما نضجت الفكرة ، انتفض فأراك آيات
الإبداع والتصوير ، أو كالفتاة الجميلة ، الفقيرة ، على رأسها تاج الجبال الملكى ، وعلى جسمها
ثوب الفقر الرقيق ، أو كالودودة الحارة تلمع على قطرات الندى بين الأزهار المفتحة والعشب
النضير ، أو كالوردة فى كمها تشملها أوراقها الخضراء ثم تهب عليها الريح الحارة ، فتفتتح ،
ويفوح شذاها ، ويتضوع عبرها . أو كصوت المطر المنعش يتساقط على النضير فيلوى فى أذنه ،
ثم يوقظ الرياض

فيا للموسيقى الفعالة التى تفوق قوة تأثيرها سائر قوى الحياة .
علمينا أيتها الروح الملائكية
أوحى إلينا أيتها الورقاء الهتوف
غردى ثم أيقظى روحى الناعمة بسجعاتك
مرحى أيتها الطير الجميل مرحى
أنت شعلة معنوية
أنت روح سرية
أنت كهرباء فعالة
وان تغاريدك لأشجى من موسيقى الزواج
فى ليلة الزفاف ، وإنها أيضا لأقوى من الدموع
يسمع البائس غناءك فى غرفته الضيقة فتشيراً أشجانه الكامنة فيسكى
ويتحب
ويسمع المحب المدله تغريدك فهم نفسه فى أودية الخيال والشعر
ويسمع الراهب فى صومعته صوتك فيجثو على ركبتيه ويتبتل ظانا ان
ذلك بشر الصباح
فيا ليت شعرى متى يعرف الناس حقيقة أمرك .
محمد على ثروت

إلى طائر صдах^(١) للشاعر العبقري العظيم شلى

١- يأنها الروح خدلانا يغبينا نحية لك يا صдах واديننا
طوى لساحر لحن منك ما عرفت له الصوادح من قبل أفانينا
يفيض قلبك أنغاماً يسلسلها من ملهم الفن وحى لا يفاديننا

* * *

٢- وعالياً أنت ترقى الأرض محتلياً جبالها ، تصل الآفاق آمادنا
تخاللك العين فى الاجواء منطلقاً سهماً من النور يرمى الأفق وقادنا
يهفو جناحك فى أحماق زرقتها أيان تضرب فى الاجواء مرتادنا
تشدو فتمعن فى أجوازها صعداً فإن علوت بها أمعنت انشادنا

* * *

٣- فى جلوة الشفق الابرز معتزياً للشمس غاربة فى العالم الثانى
توهج السحب الوطفاء حمرة فتستحيل عليها ذات ألوان
أشعة ذات أمواج غلوت بها تاور وتسبح فى لجيها القافى
كأنما أنت جذلاناً تراوحنا روح من الملاء القلمى نورافى

* * *

٤- تذوب حولك اما طرت فى غلس غلالة الأرجوان الشاحب الساجى
كنجمة فى سماء الليل حائرة تذوب فى فلق للصبح وهاج
يامن تطربنى ألحان غبطته وما رأيت له طيناً بمعراج
إن السموات والأرضين قد ملئت بصوتك العلوى الساحر الشاجى

* * *

(١) ترجمة على محمود طه سنة ١٩٢٦ السيامية الاسبوعية المجلد الأول عدد ٤٢ ص ١٨

٥ - وفي السماء وستر الليل منسدل على الوجود وسر الليل يطوينا
والأفق صاف فما تعتاد زرقته سوى سحاب في الظلماء غاديننا
يسلسل البدر منها كلما انشعبت وشائعا من لجين الضوء غالينا
يرمى السماوات سبل من أشعتها يكاد يطفو على أبراجها حيننا

* * *

٦ - من أنت؟ يامن يحوب الليل منفردا ولم تقع لي عليه قط عينان
أى الخليفة قل لي أنت تشبهه؟! وأياها منك في أوصافه دافى
وهذه السحب أصباغا مشكلة في رائع من فريد اللون فتان
لا يتزل الثبث منها مثلا نزلت شق أغانيك في سحرى الخافى

* * *

٧ - كشاعر في سماء الفكر محتبىء دل الوجود عليه لحنه العالى
ألحان أغنية أمسى يرتلها كمُرسل من نشيد الخلد سيال
أسلنَ بالعالم التالى خواجه حتى استحال شجوناً قلبه السالى
بعث من ألم فيه ومن أمل مالم يكن منه في يوم على بالو

* * *

٨ - كأن «حورية» في ظل شاهقة من البروج تقضى العيش في خلص
لم يغمض النوم عينها ولا خمدت زفرات قلب لها في فحمة الغلس
باتت تلتف آلاما تساورها في عزلة - بنشيد ساحر الجرس
تطوف ألحان موسيقاه مخدعها كأنه الحب في ايقاعه السلس

* * *

٩ - تأن بين الربا التفت خاتلها فراشة من سبيك النير جلواء
ياحسن أجنحة منها مذهبة قد خصلتها من الأبحار أنداء
ترى السماء صفاء فهي ان خطرت فللسماء بهذا اللون إغراء
تجلى الأزاهر والأعشاب طلعتها إذا بدت ولها فيهن إخفاء

* * *

١٠- كرهرة الحفل في غنياء سرحتها
حتى إذا لفحتها الريح هاجرة
وأرج الحقل من انفاسها عبق
تهفو إليها من السمات أجنحة
لم يملأ النور من أجفانها حلقا
زكت وأريت على أملودها ورقا
يشوق كل جناح نحوها خفقا
من كل منطلق من عطرها سرقا

* * *

١١- إيقاع لحنك في الاسحار أرخم من
قد تقط العشب المنضود سلسله
يامن على صوته في الأفق منسجا
كل البدائع مها افتن مبدعها
وقع الندى فوق لألاء البساتين
وجد بالنور أفواف الرياحين
تصحو الأزاهر في أفنائها الفين
لم تعد لحنك في صوغ وتلحين

* * *

١٢- قل لي أمن ملكوت الروح انت منطلق؟؟
أى الخواطر من حسن ومن بهج
لم تشرب قلوب من أضالعها
حديث حب وخمر بات يسكب
أم طائر أنت في الآفاق هيان !
يشيعها منك في الأرواح وجدان !
لغير صوتك أوترتاح آذان
من جانب الله أنغام وألحان !

* * *

١٥- من أين تلك الأغاني أنت ترسلها ؟
من أى فائرة الأمواج جاشئة ؟
من أى ضاحية الآفاق صافية ؟
وأى حب أليف منك أو وطن ؟
من أى مطرد الينوع منسجم ؟
وأى تلك المروج العذبة النسم ؟
أى السهولة والاغوار والقمم ؟
وأى جهل لما نلقاه من ألم ؟

* * *

١٧- وفي منامك والآفاق ساهمة
لا بد من نبأ للموت تعرفه
لأنت أعمق رأيا في حقائقه
أولا؟؟ فكيف انسجام اللحن مضطربا
وفي انتباهك والظلماء اصغاء
وان عندك عنه اليوم أشياء
مما نراه ونحن اليوم أحياء
يضيفه من رائق البلور لألاء ؟

* * *

١٨- انا تفكر في ماض بلا أثر
ومستحيل نرجى برق ديمته
وكم لنا ضحكات غير صادقة
وان أشهى الأغاني في مسامعنا
ومقبل من حياة كلها غيب
وكلما نرتجيه منه نختلب
مالم يشب صفوفها التبريح والوصب
ماسال وهو حزين اللحن مكثب ! ؟

* * *

١٩- هب أننا رغم هذا ليس نجتمعنا
فلا القلوب لدى البأساء جازعة
واننا قد درجنا في خليقتنا
فكيف كنا إذا نلقاك في صلة ! ؟
بالحقد أو كبرياء الناس أعلاق
ولا بين إذا روعن إشفاق
بلا دموع تسذرهن آساق
أويغمر الروح لحن منك رقراق ! ؟

* * *

٢٠- يا أعذب الطير موسيقى وأروعها
ويا أعز لنا من كل ما جمعت
ياما أحق اقتداراً منك قدرته
أنت المبرأ في حب وعاطفة
من كل رائق أنغام وألحان
نفائس الكتب من درى تبيان
بشاعر لبق التصوير فنان
يامن تعاليت عن أرض وإنسان

* * *

٢١- أما تعلمنى مما يفيض به
ذاك الجنون الذى يهدى توافقه
ألست تلهمنى وحيًا يفيض به
أشدو فيلقى إلى الكون مسمعه
غناؤك العذب تطربا ونحننا ؟
إلى من صلحات الخلد ألحانا ؟
فى ، فاملاً قلب الكون إيماناً ؟
يصفى إلى كما أصفى لك الآنا ؟ ؟

على محمود طه المهندس

إلى قسرة . . . (١)

To A Skylark

للشاعر الخالد ب . ب . شيلي

سلامٌ عليكِ شُعاعَ الجبالِ وركبَ السموِّ وروحَ الطُّربِ
محالٌ تكونينَ طيرًا ، مُحالٌ وهذا غناؤكِ شيءٌ عَجَبُ
يذوبُ من القلبِ ، ضافيَ الجلالِ ليخلد في آبداتِ الحُجبِ
غناءً شجي ، فريدُ المِثالِ يُشارفنا مِن ثنایا السُّحبِ ا

* * *

عن الأرضِ دَوْمًا طلبتِ البعادَ وطرتِ إلى حيثما ترغبينِ
كأنك - والجوُّ مثلُ المدادِ - سحابةٌ نارٍ به تسبحينِ
نشرتِ جناحكِ فوقَ الوهادِ وفوقَ المتالعِ إذ تسعيرينِ
وأرسلتِ لحنكِ فيه الودادِ وفيه الشجونَ وفيه اليقينِ

* * *

إذا مالتِ الشمسُ تبغى الغروبَ وسال على الأفقِ صافي الذهبِ
أضاء السحابُ بسحرٍ عجبٍ وشاع الجلالُ به واستتبَ
وأقبلتِ مثلَ خيالٍ طروبٍ يطوف جهولا خلال السحبِ
كأنك في الجوِّ لغزٌ غريبٌ يحيط به البشرُ أتى ذهبِ

* * *

إذا طرت عانقك الأرجوانُ وذاب حواليكِ ثم انحسرَ
كأنك في الرائع الأضحوانُ على رغمِ علمي - نجمٌ ظهرَ

(١) ترجمة مختار الوكيل سنة ١٩٣٣ ابولو المجلد الأول عدد ٧ ص ٨١٥ وص ٨٢٢

إذا كان لم يتم الناظران
فيكني أغانيك تنزو الجنان
بمراى خيالك لما سفر
وفي الروح أوحولها تستقر!

* * *

وهذاك مصباح^(١) ضوء قوى
كقرص رضى بشعاع سنى
ولكن بفجر النهار الهى
وبهجرنا حسنه العبقري
ينير السماء إذا ما بدأ
يداعبنا من بعيد المدى
تراه بين ويمضى سلى
إذا ما ذكاء أت بالهدى!

* * *

يفيض غناؤك فوق الاديـم
ويشـر في الكون سحر عميم
كما يبعث البدر خلف الغيوم
فنحسب أن الوجود القديم
ويسمو فيلمس سقف السماء
يفاوح أرواحنا في الغناء
سناه العجيب ويزجى الضياء
غريق ببحر لجين وماء!

* * *

جهلائك... ما أنت؟ ما تشيـن؟
إذا الجو ران عليه اللجون
ونام به قزح مثل نون
يفوق غنائك القوى الخنون
وماذا جالك يا ساحرة؟
وحطت به السحب الزاخرة
وجاد بأسطاره الغامرة
جدها وآياتها العامرة!

* * *

كانك - من خلف نور الحجبى
يستم آياته فى الدجى
ويشـر - إنا هواه سجا -
يقود إلى عالم مرتجى
ومن بينه - شاعر نائر
ويطفئ عليه هوى جائر
على الكون ، إحساسه العامر
جميل ، به يهدأ الخاطر!

* * *

كانك خود زكا حسنها
وطابت أرومتها العالية

٢٠٧

يَشْعُ سَنَاءُ بِهَا خِلْزَهَا وَتَبَسُّمُ حُجْرَاتِهِ الزَاهِيَةِ
يُحْدِثُهَا بِالْهَوَى قَلْبُهَا فَيَشْغُلُ مَهْجَتَهَا الْخَالِيَةَ
فَتُقْبَلُ نَحْوَ الْهَوَى رُوحُهَا فَتَشْرَبُ أَلْحَانَهُ الْغَالِيَةَ !

* * *

كَأَنَّكَ بَيْنَ وَهَادِ النَّدَى سَرَّاجٌ مِنْ الْمَسْجِدِ الصَّادِقِ
يَشِيْعُ سَنَاهُ إِذَا مَا بَدَأَ وَيَخْفَى عَلَى الْأَثَرِ كَالْفَارِقِ
يَبْعَثُ أَضْوَاءَهُ كَالْمُدَى عَلَى الزَّهْرِ وَالْعَوْسَجِ الْعَالِيِ
فَتَحْجُبُهَا لَمْ تَبْلُ الصَّدَى وَلَمْ تَأْتَنِسْ بِالْبَهَى الْأَبْقَى

* * *

كَأَنَّكَ بَيْنَ الرَّيِّ وَرْدَةٍ ثَوْتُ بَيْنَ أَوْرَاقِهَا الزَاهِيَةِ
تُنَاسِمُهَا فِي الدَّجَى هَبَّةٌ مِنْ الرِّيحِ ، تَرَكُّهَا وَاهِيَةٌ
وَتَحْمَلُ فِي طَيِّهَا - نَسْمَةً أَرِيحَ وَرِيْقَاتِهَا الْغَالِيَةَ
وَتَلْكَ لَعَمْرٍ الْهَوَى حِيلَةً تَلُوْذُ بِهَا النَّسْمَةُ الْعَادِيَةَ !

* * *

بَدِيعُ غِنَائِكَ لَا يُوصَفُ وَصَوْتُكَ لَيْسَ لَهُ مِنْ نَظِيرِ
فَقَطَّرَ النَّدَى حُسْنَهُ أَجْوَفُ - إِذَا حَطَّ - وَقْتَ الرِّيحِ النَّصِيرِ
وَعَطَّى الرَّبِّيَ شَكْلَهُ الْأَلْفُفُ وَأَبْقَظَ وَرْدَ الْمَرْوَجِ الْكَثِيرِ
فَإِنَّ الْجَمَالَ الَّذِي نَعْرِفُ ، حَقِيرٌ وَحُسْنُكَ حَسَنٌ خَطِيرٌ !

* * *

بِحَقِّ جَمَالِكَ يَا قُنْبَرَةَ تَقُولِينَ مَا جَالَ رَ فِي خَاطِرِكَ ؟
وَمَاذَا دَحَاهُ وَمَا كَوَّرَهُ فَشَاعَ سَنَاهُ عَلَى ظَاهِرِكَ ؟
غِنَاؤُكَ فِي الْحَبِّ مَا أَبْرَهُ ! وَلِحْنُكَ فِي الْخَمْرِ مِنْ سَاحِرِكَ
يَفْضِضُ بِجَنَجَرَةٍ مَاهِرَةٍ تَبْتُ الْمَسْرَةَ فِي سَائِرِكَ !

* * *

أَغْنَانِي السَّرُورِ إِذَا مَا دَوَّتْ وَأَنْشَدَهَا فِي الْأَنَامِ الْقِيَانِ

وأغنية النصر إن رُدَّتْ
إذا ما شدوت فقد أنصتْ
ويادت أغاني الهوى وانطوتْ
تبت من الرعب قلبَ الجبان
ومادت من السحر إنسَ وجان
على إثرها أغنياتُ الطعان !

فقصي الحقيقة إذ تشرحنْ
وأى بحور الهوى تركبينْ ؟
وأى سهول وأى حزون ؟
وما الحب عندك ؟ كيف الخنين ؟
تُرى أى شيء ينابيع لحبك ؟
وأى حقول تمشّت بجنبك ؟
وأى سماء تُرى فوق أرضك ؟
وكيف صرعت الهوم بظفرك ؟

حبالك الإله بروح السرور
وأخلايك من حازبات الأمور
وأنت تحبين حُباً يلدور
ولا تعرفين زماناً يحور
وأبعد عنك الضنى والفضج
وأعطاك سيرً المني والسمّر
كريم الخيال بديع الصور
ويأتى بجامة لا تُسر !

يطير خيالك صوبَ المات
ويبحث في فلسفات الحياة
بما يُعجزُ الباحثين الثقاة
وإلا فكيف أتت ساحرات
يُصورُ عقي الوجود الدني
بأحلامه في الرقاد الهني
ويهرهم بالبيان الجري
أغانيك تسبى كمجرى مُضى !

نهم غراماً بسر الوجود
ونغرق في ذكر ما لا يعود
وإن كان ذا الدهر يوماً يحود
ولابد أن أغاني السعيد
ونعني بأمر الدني بعدنا
ونكثر من شرح ما فاتنا
ببسمه نغير فكم ساءنا
بخالطها نائراً حزننا !

لو آنا خلقتنا نعاغ الغرور
ونحقرُ البغض والكبرياء

٢٠٩

لو انا نشأنا بفكرٍ حقيرٍ وطرفٍ يعافٍ الهوى والبكاء
لو انا درجنا بغيرِ الشعورِ وعشنا على جهلنا والغباءِ
لكنّا جهلنا دواعي السرورِ سمّتْ بالأغاني لأوجِ السماءِ !

* * *

لِعِنْدِي أَغَارِيدُكَ الْمُبْدَعَةُ وَأَبْيَاتُ شِعْرِكَ مِلءُ الْبَيَانِ
تَفُوقُ كُؤُوسَ الْهَوَى الْمُرْعَةُ وَتَفْضِلُ كُلَّ أَغَانِي الْقِيَانِ
وَتُزْرِي بِأَسْفَارِنَا الْمَتَعَةُ وَمَا قَدْ حَوَتْهُ كُنُوزُ اللِّسَانِ
لَقَدْ طَرَتْ عَنْ أَرْضِنَا مُسْرَعَةُ فَأَوْجُ السَّمَاءِ مَقَرُّ الْحَنَانِ !

* * *

أَلَا لَيْتَ لِي نَصْفَ هَذَا الْهَنَاءِ وَيَا لَيْتَ عَقْلِي شَيْءٌ بِعَقْلِكَ
فَإِنْ بِعَقْلِكَ نَامَ الصَّفَاءُ يَصْفَقُ إِنْ فَاضَ إِلَهُامُ حُبِّكَ
وَهَذَا الْمِرَاءُ وَفِيهِ الْبَهَاءُ شَعُورُ جَنَانِي بِضَعْفِي وَقَدْرُكَ
لَأَصْفِي إِلَى لَحْنِ هَذَا الْغَنَاءِ كَمَا أَنَا أَصْنِي طَرُوبًا لِلْحَنِكِ !

مختار الوكيل

نخبة عن شيلي

يكفى شيلي فخاراً ترعّمه عن جدارة الأغنية الإنجليزية وهو في ميعه الصبا . وحسبه شرقاً أن يموت في الثلاثين تاركاً خلفه آثاراً فنية لم يتح . وربما لن يتاح . لعباقرة المعمرين من الشعراء أن يخلفوا ما يبرزها مها حاولوا وجاهدوا . . . فلو قلنا إن تفكير هذا الشاب الخالد وخياله كانا فوق طاقة النوايغ لما كنّا حائدين عن الحق ولما كنا مبالغين .

وهذه القطعة التي عنيتُ بنقلها اليوم To a Skylark تعتبر بدون مبالغة من أجمل إن لم تكن أجمل القطع الليريكية في الأدب الإنجليزي قاطبة ، ويأتى بعدها قطعة في الجبال له أيضاً أسماها (Ode to the West Wind)

ثم لا تنس أنه بمسرحيته (The Cenci) قد برهن على أنه مفكر جبار الذهن . والمُجمَعُ عليه تقريباً أنها خير المسرحيات من طرازها بعد مسرحيات شكسبير الخالد . وقد أطلقوا على هذا الشاعر القُدَّ اسماً غريباً هو (شاعر الشاعر) : ذلك لأنه يطوف بعواطفنا وإحساساتنا ، عن طريق شعره في عوالم جميلة بهيجة سحيقة هولة منا. قال ينعتة ولم واطسون : « هو وردة القصيدة القلمية المتوقدة الملتهبة .

« تتمثل فيها كلُّ الألوان ، وتعبق بكلِّ العطور ، وتنبث بها كل البراعم .

« يغمرها شعاع الشمس الذهبي . ويغدق القمر عليها خيوطه الفضية . . .

« في حين هي في حاجة إلى أن يتأصل جذرها في الأرض » .

ولعل في كلام واطسون شيئاً من الحقيقة ، إذ أنَّ خيالات شيلي الرائعة كانت بعيدة بعداً سحيقاً عن عقول الناس على اختلاف درجاتهم . ولا تزال تحتاج إلى كثير من العناية والانتباه عند دراستها ، وستبقى إلى الأبد موضع الدهشة ، والاحترام والدراسة .

وليس هناك من يدعى أنه يحب شيلي أكثر من سائر الناس - الدين قرءوه طبعاً - إذ الكلُّ على التحقيق يتساوون في حبه وتقديره . .

عاش شيلي معظم حياته القصيرة بإيطاليا . فكتب روائع قصائده بعيداً عن وطنه إنجلترا .

٢١١

مات في الثلاثين من عمره . في الوقت الذي وصل فيه بجحى إلى ذروة مجده الشعرى . غرق
وهو يبحر من بيضا .
وقد دفنت بقاياها في المدفن البروتستانتي برومة . ملاصقة قبر كيتس العظم وقد كتب على قبره
Cor Cordium أى قلب القلوب .

مختار الوكيل

طائر الحب^(١)

سمعتك هاتفاً عندي ولكن لم أزل وحدى !
 أفتشُ عنك في قرب فهل في القرب من بعد ؟ !
 وأبحثُ عنك من وهي على غصنٍ، ومن وحدى
 وأتبعُ جاريات السحابة في خوفٍ من الصبيد
 وأرجعُ سائلاً نحلٍ عليك، وسائلاً وردي
 وهذا البدر وهو يسير في الدنيا من المهد

* * *

وموسيقى الكواكب وهي تصدحُ صلحة الخلد
 وأطراف الضياء وكم تصاحبني على سهدي
 فألقاها مخيرةً وشاردةً بلا رشدي
 كأن جميعها بحثت عليك وأنت في زهد !

(١) ترجمة أحمد زكي أبو شادي سنة ١٩٣٤ كتاب «الينوع» ص ١٢٦ و ص ١٢٧ .
 ويقول المترجم «واستعنا في هذه الترجمة السابقة التي قام بها الأستاذ الشاعر على محمود طه .

إلى طائر صдах^(١)

من «قبرة» الشاعر العبرى شلى

[نقل الشاعر على محمود طه المهندس هذه القصيدة
الحالدة مراعيًا في النقل دقة التعبير عن معاني الأصل
الانكليزي ومحافظًا على مقتضيات البيان الشعرى
العربى وجامعًا ما أمكن بين الاثنين]

- ٧ من أنت ؟ ! يا من يحوب الليل منفردًا ولم تقع لى عليه بعدُ عينان ؟
أى الحليقة قل لى أنت تشبهه ؟ واياها منك فى أوصافه داني ؟
وهذه السحب أصباغًا مشكلة فى رائع من فريد اللون فئان
لا يتزل الغيث منها مثلًا تزلت شقى أغانيك فى سحرى ألحان
- ٨ كشاعر فى سماء الفكر مخبىء دل الوجود عليه لحنه العالى
ألحان أغنية امسى يرتلها كمرسل من نشيد الخلد سيال
أسلنَ بالعالم السالى خوالجه حتى استحال شجونًا قلبه السالى
بعثن من ألمٍ فيه ومن أمل ما لم يكن منه فى يوم على بال
- ٩ كأن حورية فى ظلى شاهقة من البروج تقضى العيش فى خلس
لم يغمض النوم عينها ولا خمدت نيران قلب لها فى فحمة القلس
باتت تلتف آلامًا تساورها فى عزلة - بنشيد ساحر الجرس
تطوف ألحان موسيقاه مخدعها كأنه الحب فى إيقاعه السلس
- ١٠ كأن بين الربا التفت خيالها فراشة من سبيك التير جلواء

(١) ترجمة على محمود طه سنة ١٩٣٤ للمقطف المجلد ٨٥ العدد ٣ ص ٣٥٦ - ص ٣٥٨ .

- يا حسنَ أجنحةٍ منها مذهبةٍ
تُرى السماءَ صفاءً فهي إن خطرت
تجلى الازهار والاعشابَ طلعتها
- ١١ كرهرة الحقل في غيناء سرحتها
حتى إذا لفحتها الريحُ هاجرة
وأرجَ الحقلَ من انقاسها عبقُ
تهفو اليها من النسمات أجنحةُ
- ١٢ ووقع لحنك في الاسحار أرخم منْ
قد نَقَطَ العشب المنصور سلسلهُ
يا منْ على صوتِهِ في الافق منسجماً
كلُّ البدائع منها افتنَّ مبدعها
- ١٣ قل لي أمن ملكوت الروح منطلق ! ؟
أى الخواطر من حسن ومن بهج
لم تشربْ قلوبُ من اضالعتها
حديث حب وخمر بات يسكبهُ
- ١٥ من أين تلك الأغاني أنت ترسلها ! ؟
من أى فائرة الأمواج زاخرة ! ؟
من أى ضاحية الآفاق صاحبة ! ؟
وأى حبٌ أليفٍ منك أو وطن ! !
- ١٧ وفي منامك والآفاق ساهمةُ
لابدُ من نبأ للموت تعرفهُ
لأنت اعمق رأياً في حقائقهِ
أولاً؟ فكيف انسجام اللحن مضطرباً
- قد رَقَّشها من الأسحار انداء
فللسماء بهذا اللون اغراء
إذا بدتْ ولها فيهن اخفاء
- لم يملأ النور منْ أنجفانها حدقا
زكتْ وأريتْ على املودها ورقاً
يشوقُ كلَّ جناح نحوها خفقا
من كلِّ مُنطلقٍ من عطرها سرقاً
- وقع الندى فوق أعشاب البساتين
وجاد بالطلُّ أفواف الرياحين
تصحو الازهار في أفنانها العيين
لم تعدْ لحنك في صوغٍ وتلحين
- أم طائر أنت في الآفاق هيمان ! ؟
يشيعها منك في الأرواح وجدان ! ؟
لغير صوتك أوتنصبُ آذانُ
من جانب الله انغام والحان ! !
- من أى مطرد الينبوع منسجم ! ؟
وأى تلك المروج العذبة النسم ! ؟
أى السهولة والاغوار والقمم ! ؟
وأى جهلٍ لما نلقاه من ألم ! ؟
- وئى انتباهك والظلماء إصغاء
وفي ضميرك منه اليوم اشياء
مما نراه ونحن اليوم احياء
يجريه من رائق البلور لألاء ! ؟

- ١٨ إنا نفكر في ماضي بلا أثر
ومستحيل نرجى برق ديمته
وكم لنا ضحكات غير صادقة
وإن أشهى الأغاني في مسامعنا
- ١٩ هبنا على رغم هذا ليس يجمعنا
فلا القلوب لدى البأساء جازعة
واننا قد درجنا في خليقتنا
فكيف كنا إذا نلقاك في صلة ! ؟
- ١٧ يا أعذب الطير موسيقى وأروعها
ويا أعز لنا من كل ما جمعت
ياما أحق اقتداراً منك قدرته
أنت المبرأ في حب وعاطفة
- من كل رائق أنغام وألحان
نفائس الكتب من دري تبيان
بشاعر لبقي التصوير فنان
يامن تعاليت عن أرض وإنسان
- * * *
- ٢١ أما تعلمني مما يفيض به
ذاك الجنون الذي يهدى تواقفه
ألست تلهمني وحيًا يفيض به
أشدو فيلقى إلى الكون مسمعه
- ومقبل من حياة كلها غيب
وكل ما نرنجيه منه مختلب
ما لم يشب صفوها التبريح والوصب
ماسال وهو حزين اللحن مكتئب ! ؟
- بالحد أوكبرياء النفس أرهاق
ولا بهن إذا روعن إشفاق
بلا دموع تذرهن آماق
أويغمر الروح لحن منك رقرق ! ؟
- غناؤك العذب تطرباً وتحننا ؟
إلى من صلحات الخلد ألحانا !
فمى فأملأ قلب الكون إيماناً ؟
يصغى إلى كما أصغى لك الآنا ؟

من الشعر الإنجليزي

القبرة

للشاعر العبقرى الإنجليزي « شيللى »

. للأستاذ خليل هندأوى^(١)

« تعد هذه القطعة أكمل ما جاء فى الشعر الإنجليزي . وقد نظمها صاحبها فى إيطاليا ، وهو فى الثامنة والعشرين من عمره . وقد قالت امرأته : إنه كان فى أحد أيام الصيف يتجول فى الغابات وقد سمع صوت قبرة ، فأوحت إليه قصيدة من أسمى قصائده »

(خ . هـ)

سلاماً عليك أيتها الروح المرحه !
أنت لست بطائر
يا من تسكين من السماء ومن الطباق المجاورة
أحياناً مبتكرة - علينا - يطفح قلبك بها
تطيرين إلى الأعلى ، دائماً إلى الأعلى
وتنقذين من الأرض كسحابة من نار ،
وتطيرين فوق الأعماق الزرقاء
شادية وأنت محلقة ،
محلقة وأنت شادية . لا تنهين
وفى لمعات الشمس الغارية التى يسطع لها السحاب
تسبحين وترقصين كفرح طليق متوثب بدأ سباقه
صفرة المساء الأرجوانى تنتشر حولك

(١) ترجمة خليل هندأوى سنة ١٩٣٨ مجلة الرسالة المجلد ٦ العدد ٢٣٥ ص ١٨ و ص ١٩ .

وكنجمة غمرها نور النهار الواضح تصيحين متوارية
ولكني لا أزال أسمع هتافك الطروب
الفضاء والأرض مفعان بصوتك
كعهدهما عندما يرسل القمر أشعته من وراء سحابة منعزلة في الليلة
الصفاء
والسماء يفيض على حواشيها شعاعه
خرب الينابيع بين الأعشاب الالامعة
* * *

القُبْرَة

للشاعر الإنجليزي بيرسى بيش شيلي^(١)

ولد هذا العبقري عام ١٧٩٢ ومات غريقاً في ليجهورن بإيطاليا عام ١٨٢٢ ، وإن الثلاثين عاماً التي عاشها لتضائل أمام نضجه الفني وإنتاجه الغزير الحافل بأسمى النماذج الشعرية في قصائده الرائعة .

ويعد بحق الشاعر الفرد الذي يتقدم وحده الشعراء نوابغ الأعمار في جميع الأجيال حتى اليوم .

وينفرد شعره بهذه الموسيقى المرحية الطليقة العافية التي توصف بالقيثارة التي ايقظت اعذب الأنغام في قلب الحياة والتي انتعرت الرقة والحلاوة من جفاء الزمن وقساوته ، ولكن المدرسة الحديثة تعتبره أعظم الشعراء المتصوفة في الإنجليزية بعد وليم بليك .

وقصائده الثلاث في السحابة ، والرياح الغربية ، والقبرة ، من أشهر الغنائيات في عالم الشعر .

ولما كانت القصيدة الأخيرة من أحفلها بصور الخيال والجمال التي لا مثبه لها فقد آثرت نقلها إلى العربية غير مجترئ على معاني الشاعر وأفكاره وسياقه الشعرى بشيء من الحذف ، بل مضيفاً ما يقتضيه إظهار المضمهر من المعنى وتبسيط المركب من الخيال مراعيّاً في التعبير عن الأصل الإنجليزي ما توحى به مقتضيات البيان الشعرى العربى . وجامعا ما أمكن بين الاثنين .

١ يا أيها الرُّوحُ يهفو حوله الفرحُ تحيةً أيُّها الصّادحُ المرحُ
من أمة الطير هذا اللحنُ ما سمعتُ بمثله الأرضُ ، لا روضٌ ولا صَدَحُ
أنت الذى من سماء الروح منهلهُ خمرٌ إلهية لم تحوها قَدَحُ

(١) ترجمة على محمود طه سنة ١٩٤٢ ديوان «أرواح شاردة» من ٤١ إلى ص ٤٦ .

يفيضُ قلبُك أَلحانًا يُسلسلها فن طليقٌ من الوجدان منسرحُ !

* * *

٢ وعاليًا عاليًا لازلت منطلقًا
مثل السحابة من نارٍ مُسرَّةٍ
يهفو جناحاك في أعماق زرقها
تشدو قتمعن في أجواها صُعدًا
عن الثرى تَصلُ الآفاق آمادا
والبرق مؤتلفًا ؛ والنجم وقادا
وأنت تضرب في الآفاق مرتادا
فان علوت بها أمعت إنشادا

* * *

٣ ومائج ذهبى النور قد غرقتُ
توهجُ السحب البيضاء حمرة
أشعة ذات أمواج غدت بها
كأنما أنت جذلانا ترواحنا
في ذوبه الشمس عبر العالم الثانى
فتستحيل عليها ذات ألوان
تطفو وترسب في لججها القافى
روحٌ من الطرب العلوى نورانى

* * *

٤ تذوبُ حولك (إمّا طيرتَ في أفقٍ)
كنجمة في سماء الليل خاققة
يامن تطربنى أَلحانُ غبطته
ألا أراك فإني سامعٌ نغمًا
غلالة الأرجوان الشاحب الساجى
تذوبُ في فلقٍ للصبح وهّاج
وما رأيت له طيفًا بمعراج
يهفو إلى ياطراب وإيهاج

* * *

٥ وصاعدًا في مضاء السهم أرسله
ينأى فيخبو رويدًا وهجُ شعلته
ونرسل العين نزعاه هنا وهنا
حتى إذا عزنا المرأى وأجهدنا
قوسٌ من الكوكب الفضى متزعه
حتى يلاشى كأنَّ الفجرَ يتبعه
وما بين لنا من أين مطلعُه !
دلَّ الشعور على أن ذاك موضعه !

* * *

٦ هدى السماء لموسيقاك مانجة
وصفحة الليل أصفى ما يكون سوى
وقد بدا القمرُ الوضاحُ يُمطرها
والأرض يغمرها من صوتك الطربُ
غمامةٍ خلفتها وحدها السحبُ
ارسالَ ضوءه على الآفاق تنسكبُ

يرمى السموات سيلٌ من أشعتها تكاد تسبحُ في طوفانه الشهبُ

* * *

٧ من أنت ! يا من يجوب الليل مفرداً ولم تقعْ لى عليه بعدُ عينان؟
أى الخليفة قل لى أنت تشبهه وأياها منك فى أوصافه داني؟
وهذه السحبُ أصباغاً مشكلةً فى رائع من فريد اللون فتان
لا يتزل الغيثُ منها مثلاً نزلتْ شتى أغانيك فى سحرى ألحان !

* * *

٨ كشاعر فى سماء الفكر مخبىء دلّ الوجودَ عليه لحنه العالى
ألحان أغنية أسمى يرتلها كمرسلٍ من نشيد الخلد سيال
أستلنَ بالعالم السالى خواجه حتى استحال شجوناً قلبه الخالى
يعشنَ من ألمٍ فيه ومن أملٍ ما لم يكنْ منه فى يوم على بال

* * *

٩ كأنَّ حوريةً فى ظلِّ شاهقة من البروج تقضى العيش فى خلوس
لم يغمض النومُ عينها ولا خمدتْ نيرانُ قلب لها فى فحة الغلوس
باتتْ تلتطفُ آلاماً تساورها فى عزلة بنشيدٍ ساحرٍ الجرس
تطوفُ الحانُ موسيقاهُ يخدعها كأنه الحبُّ فى إيقاعه السلس

* * *

١٠ كأنَّ بين الرِّيا التفتَّ خائلاًها فراشةً من سبيك التبر جلواء
يا حسن أجنحةٍ منها مذهبة قد رقشها من الأسحار أنداء
تُرى السماء صفاء فهي إنْ خطرتْ فللسماء بهذا اللون إغراء
تجلو الأزاهر والأعشاب طلعتُها إذا بدتْ ولها فيهن إخفاء

* * *

١١ كزهره الحقلِ فى غيباء سرحتها لم يملأ النورُ من أجفانها حدقا
حتى إذا لفحتها الريحُ هاجرة زكتْ وأريتْ على أملودها ورقاً
وأرج الحقلِ من أنفاسها عبق يشوق كلَّ جناحٍ نحوها خفقا

تهفو إليها من الأنسام أجنحةً من كل منطلقٍ من عطرها سرقا

* * *

١٢ ووقع لحنك في الأسحار أرخم من وقع الندى فوق أعشاب البساتين
قد نقط الزهر المنصور سلسله وجاد بالطل أفواف الرياحين
يامن على صوته في الأفق منسجماً تصحو الأزاهر في أفنانها الغين
كل البدائع مها اقتن مبدعها لم تعد لحنك في صوغٍ وتلحين

* * *

١٣ قل لي أمن ملكوت الروح منطلق أم طائر أنت في الآفاق هيان؟
أى الخواطر من حسن ومن بهج يشيعها منك في الأرواح وجدان؟
لم تشرب قلب من أضالعا لغير صوتك أو تنصب آذان
حديث حب وخمير بات يسكب من جانب الله أنغام وألحان ! !

* * *

١٥ من أين تلك الأغاني أنت ترسلها؟ من أى مطرد ينبوع منسجم؟
من أى نائرة الأمواج زاخره؟ وأى تلك المروج العذبة النسم؟
من أى ضاحية الآفاق صاحبه؟ أى السهولة والأغوار والقمم؟
وأى حب أليف منك أو وطن؟ وأى جهل لما تلقاه من ألم؟

* * *

١٧ وفي منامك والآفاق حالمه وفي انتباهك والظلماء إصغاء
لا بد من نبأ للموت تعرفه وفي فؤادك عنه اليوم أشياء
لأنك أعمق فكراً في حقائقه مما نراه ونحن اليوم أحياء
أولاً فكيف انسجام اللحن مضطرباً يجريه من راق البلور لألاء ؟

* * *

١٨ إننا نفكر في ماضٍ بلا أثر ومقبل من حياءٍ كلها غيب
ومستحيل نرجى برق ديمته وكل ما نرتجيه منه مختلب
وكم لنا ضحكات غير صادقة ما لم يشب صفوها التبريح والوصب

وإنَّ أشهى الأغاني في مسامعنا ما سألَ وهو حزينُ اللحنِ مكتئبُ !

* * *

١٩ هبنا على رغم هذا ليس يجمعنا
فلا القلوبُ لدى البأساءِ جازعةُ
وأنا قد درجنا في خليقتنا
فكيف كنا إذا نلقاك في فرح !
بالحقد أوكبرياء النفس أرهاقُ
ولا بين إذا روعن إشفاقُ
بلا دموع تذرهنَّ آماقُ
أويغمر الروحَ لحنُ منك رقراقُ ؟

* * *

٢٠ يا أعذبَ الطيرِ موسيقى وأروعها
ويا أعزَّ لنا من كلِّ ما جمعت
ياما أحقَّ اقتداراً منك قدرته
أنت المبرأ في حبٍّ وعاطفةٍ
من كلِّ رائق أنغام وألحانٍ
نفائسُ الكتب من ذرى تبيانٍ
بشاعر لبقٍ التصوير فنانٍ
يا من تعاليت عن أرض وإنسانٍ

* * *

٢١ أما تُعلمني مما يفيضُ به
ذاك الجنونُ الذي يهدى تواقفه
ألسْتَ تلهمني وحيًا يفيضُ به
أشدو فيلقى إلى الكونِ مِسمعهُ
غناؤك العذبُ تطرباً وتحننا !
إلى من صلحات الخلد ألحانا !
في ، فأملأ قلبَ الكونِ إيماناً !
يصنى إلى كما أصنى لك الآن !

إلى قبيرة^(١)

وآخر قصيدة أرغب في الاقتباس منها قصيدة رائعة مطبوعة بطابع « شلى » ، وتنجل فيها عبقرية الفذة التي تنسج حول منظر صغير أو أمر بسيط نسيجاً قويا من المعاني المبتكرة والتخيلات الظرفية ، فها هو يسمع غناء قبيرة في مساء يوم من أيام الربيع فيناجيه مناجاة الشاعر الفنان الذي ينظر للأمور بمنظار دقيق فيرى ما لا يراه غيره من البشر وتقترن أحاسيس ومشاعر لا تعزى غيره فيعبر لنا عن كل ذلك في قصيدة قوية يقول فيها :

حيث أيتها الروح اللطيفة ، إذ لا أتصور أنك طير لأنك تسكين قلبك كله في نغمت منسجمة من السماء القدسي أو من جواره .

وفي ضوء الشمس الذهبي عندما تميل للغروب وتصبغ الغيوم صبغة لامعة أراك تسبحين بسرعة في الفضاء كما تسبح موجة من الطرب في مخيلة الإنسان .

وأرى المساء الأرجواني الشاحب يذوب حوله فلك مسيرك كما تذوب نجمة في السماء طلوع النهار ، فأنت لانراك ولكننا نسمع صوتك الحاد البهيج .

وها هي الأرض وما حولها من هواء قد أترع بصوتك كما يحصل في ليلة صافية عندما يطر القمر أشعته اللؤلؤية فيفيض السماء بها .

أى شيء أنت ؟ لسنأ نعرف ، وما أكثر الأشياء شها بك !

هل أنت كالشاعر المتزوى وهو يستنير بأفكاره ويطرب بغنااته الذي لا يطلبه منه أحد ، حتى يرى العالم مترعاً بالآمال والمشاعر والمخاوف ، ذلك العالم الذي لا يعبأ به !

أم أنت كفتاة رفيعة قابعة في برجها الحصين وهي تواسى روحها الراضحة تحت عبء غرام عنيف بموسيقى عذبة في ساعة خفية فتفيض أنغام الموسيقى التي تفرق قصرها ؟

أم أنت كوردة تتظلل بين أوراقها الخضراء يفتحها النسيم اللطيف فترسل رائحة زكية تجعل الفراش المتقل حولها يغشى عليه لشدها وقوة عبيرها ؟ .

(١) ترجمة ابراهيم مكيك سنة ١٩٥٠ مجلة الرسالة المجلد ١٨. للإيد ٢٩٥ ص ٩٧٩

إن الموسيقى الصادرة منك لتفوق في جبال وقعها صوت قطرات المطر في الربيع وهي تتساقط على مرج أخضر لامع تفتحت أزهاره بعد أن أيقظها الغيث فجعلها في مرج وجبور .
علميني أيتها الروح أو الطير شيئاً عن أفكارك الخاصة لأنني لم أسمع في حياتي قصائد غزلية أو خمرة أرسلت في نفسي طوفاناً من الطرب كما أرسلت أنت .
وإذا قارنت صوتك بصوت جوقة ملائكية أو ترتيلة النصر الفرحة فإنها مقارنة فارغة أشعر بأن ينقصها شيء خفي .

أي موضوع تنور حوله بناييع انغامك السعيدة ؟ أمي عن الحقول والجبال ، أم عن الأمواج والسماء ، أم عن بنات جنسك ؟
وعلى كل فلا يمكن أن يكون في صوتك الطروب الحاد نغمة من نغمات الضعف أو ظل من القلق لأنك تحبين ، ولكن لا يبلغ بك الحب إلى درجة الوله وما يتبع عنه من أشجان .
لا بد أنك تفكرين في أمور حقيقية عميقة خلاف ما نعلم به نحن بني البشر ، وإلا فمن أين لك هذا السيل البلوري من الأنغام !
أما نحن فإننا ننظر ونفكر فيما مضى وفيما هو آت ، حتى ندوى مما لا وجود له ، ولا تصدر عنا ضحكةٍ مهما كانت إلا وهي مشوبة بل مثقلة بالألم ، وأعذب أغانيها تلك التي تتحدث عن الأحران .

إيه يا من احتقرت الأرض وعلوت في الفضاء ، علميني نصف الجبور الذي لا بد أن عقلك يعرفه حتى تنبعث من شفتي أنغام منسجمة كأنغامك وحتى يصغي العالم إلى « كما أصغى لك الآن .

* * *

هذا ما رغبت أن أعرض لقراء العربية عن الشاعر الموهوب الذي له مكان في قلب كل انكليزي ليكون في قراءة تأملاته وأفكاره متعة ولذة راجياً أن يتمكن من متابعة الكتابة عن الأدب الغربي والسلام .

إبراهيم سكيك

إلى قبرة^(١)

(١)

سلام لك أيها الروح الطروب
ما أنت أبداً بطائر
يسكب كل قلبه
من السماء أوقربها
في فيض من أنعام الفن الطليق .

(٢)

إلى أعلى وأعلى
تنطلق من الأرض
كسحابة من نار
تحيطك الزرقة العميقة
وتغرد محلقاً ؛ وتحلق مغرداً .

(٣)

في البوق الذهبي
للشمس الغارية ،
التي تتوهج فوقها السحب
تسيح وتطير ،
كهجة تجسدت ، ولم يكد يبدأ انطلاقها

(١) ترجمة المسيرى وزيد سنة ١٩٦٤ كتاب «الرومانتيكية» ص ٢٦١

(٤)

المساء الأرجواني الشاحب
يذوب حول مسارك
أنت كنجم السماء
لا ترى في ضوء النهار الساطع
ولكني أسمع ألحان فرحتك العالية

(٥)

أنت تصعد في مضاء سهم من سهام
هذا الفضاء الفضى
الذى تحبو شعطته المتقدة
في الفجر الأبيض الصافى ،
حتى لا تكاد نراها ، وإنما نشعر بوجودها .

(٦)

صوتك العالى
يتردد في الأرض والجو
كما يحدث ، والليل صاف
أن يطر القمر أشعته
من سحابة وحيدة ، فتفيض بها السماء .

(٧)

نحن لا نعلم من أنت
ولا من يشبهك !
فالسحب المتشحة بقوس قزح

لا تسح قطرات بهيجة
كرذاذ الألحان الذى ينهر منك .

(٨)

أنت كشاعر مختبىء
فى نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى يتتبه العالم
ويشارك فى آمال وخاوف لم يكن يأبه لها

(٩)

أنت كعذراء كريمة المحتد
تختلس ساعة
فى برج قصر
لتواسى روحها المثقلة بالهوى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خميلتها :

(١٠)

أنت كحشرة ذهبية وهاجة
فى واد من النلى
تثرلونها الأثيرى
دون أن تراها عين
بين الأزاهير والحشائش التى تحميها من الأبصار .

(١١)

أنت كوردة فى خميلة
من أوراقها الخضراء
سبتها رياح دافئة ،
حتى بعث عبيرها الوهن ، لفرط عذوبته
فى أوصال هؤلاء اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة

(١٢)

إن الخانك أرخم
من إيقاع رذاذ الربيع
على الحشائش المتلألئة ،
وعلى الأزهار التى أيقظها المطر ،
أرخم من كل ما هو بهيج وصاف ونضر.

(١٣)

لقنًا ، روحًا كنت أم طائرًا ،
ما لديك من أفكار عذبة :
فأنا لم أسمع أبدًا
أنشودة للحب أو الخمر
تتلاحق أنفاسها بمثل هذا الفيض من النشوة المقدسة .

(١٤)

إن أنشودة الزواج
أو أغنية النصر ،
لو قورنت بأنشودتك ، لكانت كلها

ادعاء أجوف -

شيئاً نشعر أن به نقصاً خفياً .

(١٥)

من أى الينابيع

تنبثق نغمتك السعيدة ؟

من أى الحقول ، أو الأمواج ، أو الجبال ؟

من أى أشكال السماء أو السهول ؟

أمن حبك لأبنائك ، أم لأنك تجهل الألم ؟

(١٦)

إن السأم لا يمكن أن ينالك

مادام فرحك عميقاً صافياً ..

وشبح الكسلر

لن يقترب منك أبداً

لأنك تحب ، ولكنك لم تعرف أبداً سأم الحب المحزن .

(١٧)

يقظان كنت أم نائماً

لا بد أنك ترى فى الموت

أشياء أصلق وأعرق

مما نحلم به ، نحن بنى الموت ،

وإلا ، فكيف يمكن لأفئامك أن تفيض فى مثل هذا الجدول البلورى ؟

(١٨)

نحن ننظر فيما مضى وما هو آت ،

ويسقمتا الحنين إلى ما لا يوجد ؛

أصلى ضحكاتنا
تشوها لمسة من ألم ؛
وأعذب أغنياتنا هي تلك التي تحكى أكثر الأفكار حزناً .

(١٩)

ولكن ، لو استطعنا أن نردى
البغضاء والكبرياء والخوف ؛
ولو كنا مخلوقات ولدت
كي لا تذرف دموع واحدة ،
لما استطعنا رغم هذا أن نقرب من ابتهاجك أبداً .

(٢٠) .

يا من تردى الأرض !
إن مقدرتك على الغناء
تفوق كل الألحان
ذات النغمات المرحية ؛
وتفوق كل الكنوز التي توجد في الكتب .

(٢١)

ألا فلتعلمنى نصف الفرح
الذى يعرفه عقلك ؛
وسوف يفيض من شففى عندئذ
جنون من النغم ،
يجعل العالم يصنى ، كما أصنى لك الآن .

« شلى »

القبرة (الترجمات العربية) (التحليل والدراسة)

مقدمة :

ليس مجرد صدقة أن تكون أول قصيدة (فيما وصلنا إليه) دخلت لغتنا العربية من شعر شلي هي رائحته «إلى قبرة». فقد ترجمها أو استوحاها استيحاء مباشرا أحمد زكي أبو شادي سنة ١٩١٠ وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية، ومنذ ذلك استمرت ترجمات الثانية أو أكثر تنشر في المجلات والكتب حتى سنة ١٩٦٤. وليس صدقة أيضا أن نغطي هذه القصيدة الأصعب ولا شك من قصيدة «فلسفة الحب»، والأطول كثيرا، بعناية ثمانية من المترجمين منهم قطب من أقطاب الشعر الرومانسي هو علي محمود طه الذي ترجمها ونشرها ثلاث مرات، وفي كل مرة يضيف ما حذف حتى نشرها كاملة في ديوانه «أرواح شاردة».

فالطير بما يوحى به في واقع حياتنا وما يرمز إليه من صلة بين السماء والأرض له صور متعددة في تراثنا الشعري، صورة الوراق أو الحمامة أو الحمامة التي تتوج على فقد قرينها أو حبيبها من عهد عاد كما يقول المعري، وصورة الطائر العادي الذي هو النفس أو الروح التي تتغنى بأشواق الشعراء المتصوفين، وصورة الطائر العادي الذي يرمز إلى الحرية وإلى خلو البال فيتأديه الشاعر ليشركه همومه أو يفك قيده. أما الطائر سفير البشر إلى السماء أو سفير السماء إلى البشر فهو صورة أقل شيوعا ولكنها تضيف طاقة أخرى إلى هذه الرموز لترتد الشعر بالكثير من الصور والأفكار والمعاني. وتحفظ لنا أساطيرنا الشرقية منذ عهود موغلة في القدم، كاسطورة «جلجامش»، رمز الطير للروح الإنسانية، وتراث الفراعنة يصور لنا الأرواح على هيئة طيور، وفي الفن المسيحي في العصور الوسطى يصور الروح القدس على شكل حمامة، وصورة الملائكة مازالت في أعماق بوعينا صورة طيور، وأجنحة الملائكة تذكر كثيرا في شعرنا القديم والحديث. وقريب من هذا صور الطير في تراثنا الديني على المستوى الأدبي والشعبي، مثلا نجد في عصافير الجنة وطيورها وما نجد من ذكر القرآن الكريم للغة الطير وهدهد سليمان، وقد علم الله سبحانه سليمان منطق الطير (سورة النمل الآية ١٦). وفي غزوة أحد ود الرسول (ص) أن ترك أجساد صحابته من المؤمنين،

ومنهم عنه حمزة ، في العراء تُترَفَعُ إلى السماء في « حواصل الطير » . وقيل إن أرواح الشهداء ترفع إلى الجنة تشريفاً لها تحملها طيور خضر تعلق في أشجار الجنة .
 وفلاسفتنا يولون رمز الطير اهتماماً كبيراً . فابن سينا يكتب « رسالة الطير » والغزالي أيضاً يكتب بدوره « رسالة الطير » وفريد الدين العطار الشاعر الفارسي الصوفي الذي أثر كثيراً في شعرائنا يكتب مطولته « منطق الطير » . وأسطورة الطيور التي تعرج إلى السماء (العنقاء أو السيمرغ حسب العطار) بحثا عن الله لتجتمع في حضرة تولى عليها من بينها ملكا ، صورة مملوءة بمخاطر العروج ومراحلها ومباهج البشائر التي تبشر بالوصول إلى السماء بعد المعاناة الشديدة ، صور كثيرة لعل جزء الاستبشار فيها بالوصول هو الذي يصور الفرح بالنسبة للطير . هذا الفرح الذي بُنيت عليه قصيدة شلى والذي لا نعتز عليه إلا قليلا في شعرنا .

وإلى جانب هذه الناحية الفلسفية نجد في الأدب الرسمي والشعبي طائفة ضخمة من الأفكار والصور لعل ما ورد في كتاب « الحيوان » للجاحظ أقدمها^(١) وكذلك نجد طائفة من شعر الطير في « طوق الحمامة » لابن حزم ومنه ما هو رمز صوفي . كما نجد في الأدب الإنجليزي مطولة شعرية رمزية كتبها تشومس في العصور الوسطى عنوانها برلمان الطيور (The Parlement of Fowles) ، وهي فلسفية أيضا .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا أن نحصى كل مظاهر ثقل رمز الطير في تراثنا الشعري ، لذلك نكتفي بمجرد هذه الإشارات لنقف وقفة قصيرة عند استعمال الصوفية للطير رمزا للنفس أو للروح ، فقد كان لهذا أثره في استيحاء قصيدة شلى ويكفي أن نذكر عينية ابن سينا :

زَلَّتْ إِلَيْكَ مِنْ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ وَرَقَاءَ ذَاتِ تَدَلُّلٍ وَتَمَنُّعٍ
 وهى التى عارضها شوق وتأثر بها الشعراء الرومانسيون وما منهم إلا من تأثر كثيراً بشوقى فالقصيدة تمضى لتقول : .

تَبْكِي إِذَا ذَكَرْتَ دِيَاراً بِالْحَمَى بِمَدَامِعٍ تَهْمِي وَلَمَّا تَقَطَّعَ
 ولكن هذه الورقاء لا تبكى قربنها لأن الله أهبطها لا ليفرق بينها وبين قربنها ، وإن بكته ،

(١) الجاحظ الحيوان تحقيق عبد السلام هارون سنة ١٩٣٨ الكتاب الأول من الجزء الثالث .

ولكنه أهبطها لتعود إليه مرة أخرى إلى السماء « عللة بكل خفية سامعة مالم تسمع » فإذا دنا رحيلها إلى الفضاء سجت تغرد فوق ذروة شاهق مثل قبرة شلى ، ثم هى مثلها أيضا .

وهى التى قطع الزمان طريقها حتى لقد غرقت بغير المطلق
فكأنها برق تألق بالحمى ثم انطوى فكأنه لم يلمح

والعجيب أن الشبه بين « ورقاء » ابن سينا و « قبرة » شلى شبه يلفت النظر ، وخاصة فى رحلة العروج إلى السماء ، لكننا مضطرون إلى العبور على هذا لنصل إلى ورقاءنا فى الشعر الحديث . فقد ازدحم الشعر الحديث وخاصة بعد ترجعات إلى قبرة شلى ، وكروان كيتس ، وعصفور وردزورث . بالطيور والعصافير على طريقة هؤلاء الشعراء ولكن بصيغة دامية من تراثنا القديم . فما يزال الشعراء يرددون موقف أبى فراس الحمدانى الذى ناحت بقره حمامة فهو يريد أن تشاركه همومه ويغبطها على حرمتها ويعجب كيف يضحك وهو المسجون ، وتبكي هى الحرة الطليقة :

أقول وقد ناحت بقرى حمامة أيا جارتا هل بات حالك حالى
معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى ولا خطرت منك الموم يبال
أيمجل محزون الفؤاد قوادم على غصن نأى للمسافر حال
أيضحك مأسور وتبكي طليقة ويسكت محزون وينطق سال

أو موقف أبى العلاء الذى لا يفرق بين غنائها أو بكائها فى مطلع قصيدته الشهيرة فى الرثاء « غير مُجدِّ فى ملق واعتقادي » وكان الأولى بها - كما يأتى بعد ذلك فى نفس القصيدة - أن تنوح بل أن تتخلص من زينتها بهذا الطوق أو العقد حول عنقها لتبكي صديقه الفقيه الحنفى الذى يرثيه . ولكنهم بدأوا حديثاً يقفون بالطير المفرد ليتأملوا فرحه وغناهم الذى غرقت فيه قصيدة شلى . وحصرُ الشعراء المحدثين الذين كتبوا قصائد فى الطير لا سبيل إليه لأن الطير كثيراً ما لا يأتى فى عنوان القصائد ولكننا نتلمس ما يمكن أن يعزى فى شعرهم إلى شلى . ففكرة مناشدة الطير أن يقول الشعر أو يعلم الشاعر سحر غناؤه فكرة بارزة عند شلى وهى كذلك عند الرومانسيين العرب ولا أظن أنها كانت سائدة من قبل . فشكرى فى ديوانه فى قصيدة « عصفور الجنة ^(١) » يقول :

وَجُدُّ لِي مِنْكَ بِالشَّعْرِ فَإِنَّا فِيهِ إِخْوَانُ

ويقول :

وَأَسْمِعْنِي مِنَ الشَّعْرِ فَإِنَّا فِيهِ خِلَآنُ

ويقول زكريا إبراهيم في قصيدته «الهزار» ، وهي مزج بين قبرة شلى وأبيات لشكسبير معروفة وردت في مسرحية «روميو وجوليت» .

عَلَّمَ شَبِيهَكَ يَا هَزَارُ إِجَادَةَ النِّعَمِ الْبَدِيعِ^(١)

كذلك يتمنى الشعراء منذ أيام أبي فراس الحمداني أن يكونوا أحرارا مثل الطير . ويعبر جبران خليل جبران عن هذا المعنى بأسلوبه الرقيق المعروف في قصيدته «الشحرور» :

لَيْتَنِي مِثْلَكَ رَوْحًا فِي فِضَا الْوَادِي أَطِيرُ
أَشْرَبُ السُّنُورَ مَدَامَا فِي كُؤُوسٍ مِنْ أَثِيرِ

مما نجده عند شلى . وقد ذاعت ترجمات إلى قبرة في فترة تأليف جبران لقصيدته تلك ولكننا لا نستطيع إلا بعد دراسة أن نقرر كم ذا تدين كل هذه القصيدة بدقة إلى قبرة شلى بالذات . ولقد أسلفنا القول كيف أن العقاد قد ضاق ذرعا بتقليد الشعراء الرومانسيين فيما أبدعوه عن الطيور لأنها طيور غريبة عن البيئة المصرية ، ثم كيف رد عليه ضمن مَنْ رَدَّ مختار الوكيل زاعما أن كروانيات العقاد (قصائده في ديوانه هدية الكروان) إن هي إلا «أفراخ قبرة شلى» ويدلل على ذلك - بوضوح - أبيات للعقاد تشبه إلى حد بعيد أبيات شلى ، والوكيل يستعمل في هذا ترجمته هو للقصيدة وهي تجاوزاً تعد ترجمة شعرية كاملة أو تأليفاً جديداً . وسنقف بها .

إن العقاد بأسلوبه المميز يقول أبياتا شبيهة مثل يته :

عَلِمْتَنِي بِالْأَمْسِ سَرَّكَ كُلَّهُ سِرَّ السَّعَادَةِ فِي الْوُجُودِ الثَّانِي

ولم ينفرد مختار الوكيل بإبراز تأثير العقاد بقبرة شلى ولكن الممشرى في مقال بمجلة «أبولو» يشير

(١) البيت التاسع من القصيدة وهي منشورة في مجلة السور عدد مارس ١٩١٧ .

إلى أخذ العقاد من شلى إشارات طريفة فى « وحى الأربعين » نجده فى غزله الفلسفى يعدد للحببية - وهى الجبال المجرد ذاته - فيقول لها فيك من كذا وكذا من مظاهر الطبيعة المتعددة مثلاً نجد عند شلى فى قصيدته ، كما يتأثر بجمع المفارقات فيجمع بين الرحمة واللعنة معا ، كما يجمع التضاد فى البهاء المظلم والقمر بين السحاب والحى بين الموتى أو الكوكب فوق العاصفة وهكذا مما نجده فى شعر شلى فى هذه القصيدة وفى غيرها . والذى أخذ العقاد من « بقرة » شلى بالذات مبثوث فى قصائد عدة من كروانياته وفى وحى الأربعين مما لا مجال للوقوف به ، والمهمشرى وهو لم يترجم قصيدة شلى يخاطب عصافيره فيقول لها بأسلوبه المميز أيضا :

رددى فى السكون ذكرى الهديل وتغنى يا شهر زاد النخيل

وللشائى قصيدة فى مناجاة عصافير وغيره قصائد كثيرة نشر الكثير منها فى المجلات الأدبية ، فى نفس هذه الفترة التى انتشرت فيها ترجمات شلى ، وغير شلى ، من شعر حول الطيور . وأول ترجمة شعرية وشبه كاملة للقصيدة كانت للشاعر على محمود طه . نشرها فى السياسة الأسبوعية فى ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

يا أيها الروحُ جذلاناً . يغثينا نجيةً لك يا صَدْحَ وادينا

وذكره لوادينا ينهنا إلى حقيقة هامة تنفع فى محاولات تخلص أثر الشعر الغربى من المؤثرات التى لم تأت منه لأنها قديمة موروثة . فهذا شوق الذى لا نعرف أنه تأثر بقبرة شلى ، ينشر قبل نشر قصيدة على محمود طه ببضعة أسابيع وفى نفس المجلة وعلى نفس القافية التى استعارها منه على محمود طه فيما نظن ، قصيدة كتبها فى منفاه فى اسبانيا وهى من أجمل قصائده تدق عاطفة ودقة موسيقى يقول شوق :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا تشجى لواديك أم نأسى لوادينا

ولا تقف من هذه القصيدة الطويلة إلا عند أبيات لها دلالة ما فى موضوعنا إذ يقول :
ويا معطرة الوادى سرت سحرا فطاب كل طروح من مراينا
ذكية الذيل لو خلنا غلاتها قيصر يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا بالورد كُثْباً وبالرياً عناونا

ثم يستمر في وصف الطير مادحا له لأنه رسول الأعبة من مصر إليه في منقاه ، متغزلا بصفات لا تشبه ما يصف شلى به طيره الذى أحاله إلى روح خفية تسرى ، ولكنه يضيف على الطير حبا وعرفانا بالجميل يشبه ما عند شلى .

ومع أن على محمود طه متأثر بشوق كثيرا ، وما كان له إلا أن يتأثر بحكم زمانه ، فقد أخذ من شوق القافية وبعض الألفاظ . ولكن لأنه يترجم شلى أساسا لم يمحض إلى أكثر من هذا في تقليد شوق . والنقلة بقصيدة شلى نقلة واضحة وضخمة فالطير هنا ليس ورقاء نائمة ، وليس روحا هبطت من السماء تبحث عن قربها أو تتعرف على ما ستقل أخباره إلى السماء ، ولا تأتيها السعادة إلا تذكارات لما قد عرفته سلفا أيام أن عاشت في السماء أوفى القرب من الحق ، ولا تخالطها البهجة إلا بالاستيشار في بعض مراحل العروج التي تعد بقرب التوصل إلى « الحضرة الإلهية » . أن الطير في القصائد المترجمة هو طير شلى جلدان فرحا يشع على العالمين غناء هو سحر وبهجة تسلل إلى النفس وإلى مظاهر الطبيعة فتقلها قلة ضخمة نحو الأمل والحب والانطلاق والتحرر والجمال .

إنه طير يلفت النظر لا بشكله ولا لمجرد غنائه ، وإنما يلفت النظر لهذه البهجة المفرطة والسعادة الغامرة . إنه فرط الفرح الذى يعبر عنه كيتس لكروانه بقوله « ولكن كونك سعيداً هذه السعادة بسعادتك وأنت تنفى للربيع » : (Being so happy in thy happiness) .

هذا الطير السعيد سعادة أثرية هو سر الحياة والوجود ، وهو الذى سنلقاه في المترجمات لقصيدة شلى وستقف بمحافى القصيدة لأنها أساسية في الترجمة أما بناؤها ومعارها فقد عاجناه عند الحديث عن الشاعر ونظرية الشعر عنده في الباب الثانى من القسم الأول .

الترجمات :

تمثل هذه القصيدة النبرة الغنائية عند شلى أصدق تمثيل . فهى تتكون من مقاطع تتناول الانطباع الذى تملأه أغنية القبرة في نفس الشاعر . وكشأن شلى دائما يتحول هذا الانطباع إلى لحظة تأمل لموقف الشاعر من الوجود والرسالة التى على الشاعر أن يؤديها تجاه مجتمعه . . ويبدأ شلى بتصوير لحظة سماعه صوت القبرة مؤكدا العلاقة الوثيقة بينه وبينها باعتبارها فنانا ينشد أناشيد تلقائية ، وباعتبارها كائنا حيا يحسد الفرح الخالص الذى كان شلى يعتقد أنه صعب المثل بالنسبة

للشعر ، لأن الفرع عندهم دائماً تشويه لمسة ألم ورنه حزن . ولذلك فإن أغنية الطائر تمثل لديه مثلاً أعلى لما يستطيعه قلب الإنسان من فرح غامر نقى يتحدى حدود الغناء التي تفرضها عليه طبيعته . وتنقسم الترجمات العربية لهذه القصيدة إلى قسمين :

القسم الأول يسميه أصحابه « تعريباً بتصرف » ويشتمل إما على تلخيص للقصيدة ، وإما على أبيات من الشعر مستوحاة منها . أما القسم الثاني فهو ترجمة دقيقة إلى حد كبير سواء أكانت نثراً أم شعراً . ومن الطبيعي إذن ألا يؤاخذ من يعترف بالتصرف في تعريبه للقصيدة على ما يضيف وما يحذف من صور وكلمات أو أى تغيير مما تعتبره خطأ في الترجمة أو في فهم المعنى . . وأصدق مثل على هذا ترجمة محمد علي ثروت المنشورة في مجلة « السفور » (العدد ١٣ ، بتاريخ ٢٩ يناير ١٩٢٠ ، صفحة ٤ - ٥) بعنوان « الليل الغرد » ، كما ينطبق هذا القول إلى حد ما على ترجمة فليمون خوري المنشورة في « المورد الصافي » (بيروت المجلد الثالث رقم ٣ ، صفحة ٤٣ - ٤٤ ، عام ١٩١١) . وفي هذا القسم أيضاً تندرج ترجمة أحمد زكى أبوشادى الشعرية المنشورة في كتاب « النبوع » (عام ١٩٣٠ ، صفحة ١٢٦ - ١٢٧) ، فهي أبيات متفرقة مستوحاة من قصيدة شلى ولا تعتبر ترجمة إذ لا يمكن مقارنتها بأية أبيات محددة من قصيدة شلى .
فمثلاً بدلاً من الفقرة الأولى التي يرحب فيها شلى بالطائر ملقبا إياه بالروح السعيدة ومنكراً أنه طير لأنه يسكب قلبه المفقّم بالسرور من أعلى السموات في أنغام غزيرة من الفن التلقائي ، نرى محمد علي ثروت يقدم لنا شرحاً مليئاً بالعبارات التي لا علاقة لها بهذه الفقرة فيقول :
« أيها الطائر المحلق في الجو تعرفون لذكرالك هزة وتأخذني إذا ما أردتُ تبين حقيقة أمرك حيرة وارتباك ، لا أستطيع أن أعرف أيها الطائر هل أنت من فصيلة الطير التي تنطلق في الفضاء أسراباً تصدح وتغرد أم أنت أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة » .
فالواضح أن العرب هنا لا يكتفى بالإضافة والحذف بل يخطيء في فهم البيت الذي يصور الشاعر فيه القبرة في صورة الفنان الذي يرتجل أناشيده .

وكأنما يريد محمد علي ثروت استدراك ما فاتته في البيت الأول فيستمر قائلاً :
« ألا أيتها الروح الهوائية الضاحكة الجذابة الطروب بين الأنفان والأغصان المترنمة الشادية في الحدائق والرياض يحبك قلبي عن كذب . أفي الفضاء تسبحين أم في كبد السماء تنطلقين ؟ وبع قلبك المقعم إنه ليطلق علينا أسراباً من أساليب الجمال الفياضة بالنور اللامع الأبيض ، وشجى

العزف الموسيقى والشعر الروحي . . ذلك هو ينبوع الجبال السرمدي المتفجر من غير قصد ، بل تلك هي الأناشيد الرخيمة العذبة التي تخلص القلب وتلهب بالنفس وتهز أوتار القلب .
ونحطئ المترجم إذ يتعامل ما إذا كان الطائر من فصيلة الطير أم أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة ، بدلا من أن يقدم الصورة الأصلية التي صاغها شلي وهي أن الطائر روح جذلة وليس بطير ولا بمصنوع ، وهو إلى جانب ذلك يضيف عبارات وصورا تتعد بالتعريب كل الابتعاد عن النص الأصلي . .

وفي هذا القسم أيضا تطلعننا أبيات أحمد زكي أبوشادي إذ يقول:

سمعتك هاتفا عندي ولكن لم أزل وحدي
أفتش عنك في قرب فهل في القرب من بُعد؟
وأبحث عنك من وهي على غصن ومن وجدني
وأتابع جاريات السُحُب في خوف من الصبيد

لا يمكن الاحتجاج بأن مقتضيات النظم يمكن أن تبرر هذا الابتعاد الكامل عن النص . لأن شاعرا آخر هو علي محمود طه نجح في أن يخرج ترجمة شعرية لا تتعد كل هذا البعد عن قصيدة شلي كما سيأتي .

وعلى الرغم من أننا نترج ترجمة فليمون خوري في القسم الأول فهي تنتمي أيضا إلى القسم الثاني أو تقف بين القسمين . ومن ثم فلا بد أن نبدأ بها ثم نقارنها على التوالي بترجمة خليل هنداوى وإبراهيم سكيك والمسرى وزيد اللذين يعترفان بدينهما لترجمة علي محمود طه ، تاركين ترجمتي علي محمود طه ومختار الوكيل لمعالجة خاصة لكل منهما لأنهما ترجمتان شعريتان من ناحية ، وكاملتان من ناحية أخرى .

وسنمر بملاحظاتنا على الفقرات فقرة فقرة^(١) من حيث الأخطاء أولا ثم من حيث الإضافة أو الحذف بالنسبة لهذه الترجمات لأنها أقل جودة ودقة .

(١) انظر الأصل الإنجليزى في صدر هذا الجزء من البحث لتسع الفقرات .

الفقرة الأولى :

الأخطاء :

يخطئ فليمون خورى فى ترجمة (blithe) بالكرم وصحتها السعيد أو الفرح ، كما يخطئ سكيك حين يترجمها باللطيفة . . ويخطئ خورى أيضا فى ترجمة (full heart) بقلبه الرقيق وصحتها قلبه المغم فرحا أو سعادة - ويخطئ أيضا سكيك حين يترجمها بقلبك كله - كما يخطئ المسيرى وزيد إذ يقولان كل ليه . ويخطئ فليمون خورى حين يترجم (profuse) بعذبة شجيرة وصحتها غزيرة ، ويخطئ هنداوى إذ يترجمها بالحن مبتكرة وسكيك حين يصفها بأنها نجمات منسجمة وأقرب الترجمات هى ترجمة المسيرى وزيد وهى « فيض من أنغام الفن » رغم ما فيها من تصرف . . وفى نفس الفقرة الأولى يخطئ الأخير فى ترجمة (Unpremeditated) بالطلاق وصحتها المرتجل أو التلقائى .

الحذف :

يحذف خورى وهنداوى وسكيك عبارة unpremeditated art بينما يترجمها كما أسلفنا المسيرى وزيد بالفن الطليق وصحتها الفن التلقائى أو المرتجل - كما يحذف خورى (or near it) مثلما يحذفها سكيك ، بينما يترجمها هنداوى ومن الطباقي المجاورة . وهى أقرب للصياغة العربية من ترجمة مؤلفى الرومانتيكية - ويحذف خورى (Blithe spirit) بينما يترجمها الآخرون جميعا . . ويحذف الجميع إنكار صفة الطير عن القبرة فى الماضى (never wert) فخورى يتجاهل العبارة بينما يترجمها هنداوى فى المضارع ويشرحها سكيك « إذ لا أتصور أنك طير » ويتجاهل الزمن المسيرى وزيد « وما أنت أبدا بطائر » وصحتها ماكنت يوما طائرا أو لم تكونى طائرا أبدا .

الإضافة :

يضيف خورى « أعلى » للسماوات . . ويضيف سكيك صفة القدس للسماء . . كما يضيف خورى إلى التحية كلمة سلاما وهى مناسبة للصياغة العربية .
وبعد الفقرة الأولى يتعد هؤلاء المترجمون ابتعادا كبيرا عن النص الأصلى فيما عدا المسيرى

وزيد إذ يحذف سكيك الفقرة الثانية تماما بينا يمزج فليمون خورى عدة فقرات معا بحيث تصعب متابعة تعرييه لها ، أما هنداوى فهو يلتزم إلى حد ما بالترتيب رغم التغييرات التى يدخلها .

الفقرة الثانية :

الأخطاء :

ينحطى خورى فى تبيان العلاقة بين الشلو والسمو فى التحليق وهو ما يريد شلى إذ يقيم تصويره للطائر على أساس طاقة الفن على سمو بالحياة . . فيترجم العبارة قائلا « شاديا أبدا ما ارتفعت ومرتفعا ما شدوت » وصحتها « إنك تغرد فتسمو وكلما سموت غردت » . كما يغيب هذا المعنى عن هنداوى فيقول « شادية وأنت محلقة ، محلقة وأنت شادية لا تنتهين » وعن المسيرى وزيد إذ يقولون « تغرد محلقا وتحلق مفردا » ، كما ينحطى الجميع فى فهم كلمة (deep) ومعناها المحيط أو البحر ومن ثم فإن الجميع لا يفطنون إلى الاستعارة التى يشبه الشاعر فيها السماء بالبحر واصفا إياها بالزرقاء (مثلا نقول فى العربية إنها الخضراء) فيقول هنداوى « فوق الأعماق الزرقاء » وصحتها « فى بحر السماوات الزرقاء » بينا يغيب المعنى تماما عن المسيرى وزيد فى كتاب الرومانتيكية إذ يقولان . . « تحيطك الزرقة العميقة » . أى أنها يتصوران أن (deep) هنا صفة بينا هى اسم .

الحذف :

يحذف فليمون خورى تشبيه القبرة بسحابة من نار ، وانطلاق القبرة من الأرض ، بينا يحذف سكيك الفقرة كلها .

الإضافة :

يضيف خورى « وطورا تجرى فى عرض الفضاء » .

الفقرة الثالثة :

الأخطاء :

ينحطى الجميع فى ترجمة (unbodied joy) إذ يترجمونها بالمجسم والعكس هو الصحيح .

٢٤١

خورى يترجمها بالمجسم . ويترجمها سكيك بموجة من الطرب ، ويترجمها المسيرى وزيد بـ (كبهجة) نجسدت . والصحيح أن شلى يريد أن يوحى بروحانية الفرح الذى يراه فى القبرة فينكر مادية جسمها مجرداً إياها منه .

الإضافة :

يضيف خورى « فى أول نشأته وبداءة عهده » وهى عبارة - إلى ما فيها من خطأ - لا علاقة لها بالنص الأصلي . بينما يضيف هندناوى صفة طليق متوثب إلى الفرح ، ويضيف خورى « تلامس الشفق » ويضيف سكيك « فى مخيلة الإنسان » .

الحذف :

يحذف خورى الإشارة إلى السحب والبرق كما يحذف سكيك صورة الفرح المجرد أو الخالص .

الفقرة الرابعة :

الأخطاء :

يخطئ هندناوى فى ترجمة (purple) بالصفرة وصحتها الأرجوانى وترجمة (melts) بـ (تنتشر) وصحتها تذوب . وترجمة (thy shrill delight) بهتافك الطروب وصحتها فرحتك ذات النبرات العالية ، والواقع أن الجميع يخطئون فى تقديم الصورة التى يصر عليها شلى ، وهى أن الطائر صوت خالص وأن الطائر فرحة مجردة ، ومن ثم فيمكنه أن يسمع هذه الفرحة بنبرات عالية وهذا يختلف عن قولك إنه يستطيع أن يسمع ألحان هذه الفرحة (كما يقول المسيرى وزيد) .

الحذف :

يحذف خورى أية إشارة إلى الغسق الأرجوانى الباهت وإلى أنه يذوب حول الطائر .

الإضافة :

يضيف خورى كلمة الزاهرة إلى النجمة ويضيف أن صوت الطائر الرخيم لا يبرح مالتاً الأرجاء .

الفقرة الخامسة :

أما الفقرة الخامسة فيبدو أنها لم ترق لجمهور المترجمين فحذفوها فيما عدا على محمود طه والمسيري وزيد وربما كان السبب في حذفها صعوبة مبناها بالإنجليزية . فالمسيري وزيد يخطئان في فهم التركيب (keen as are the arrows) فيتصوران أن as حرف تشبيه ولكنه في الحقيقة يعنى في هذا التركيب (however) أى مها بلغت حدة سهام الكوكب الفضى however keen the arrows may be وهكذا يقدمان معنى مختلفاً ، يتضمن صورة جديدة إذ يشبان «صعود» الطائر بانطلاق السهم . كما أنهما لا يفهمان معنى (silver sphere) فيترجمانها بالفضاء الفضى وصحتها الكوكب الفضى . كما يخطئان في فهم (narrows) إذ يترجمانها بـ (تحوي) وصحتها تنضال (وبخاصة أمام ضوء النهار الساطع) حتى ما نكاد نراه رغم أننا نشعر بوجوده .

الفقرة السادسة :

أقام معظم المترجمين رابطاً قوياً بين هذه الفقرة والفقرة الرابعة بحيث تقرأ معا . فيبدوها خورى بـ « كما » ، وسكيك بـ « وها هي » أما هنداوى والمسيري وزيد فيلجئون إلى المبتدأ والخبر .

الأخطاء :

يترجم فليمون الأرض والفضاء بالأرجاء ويترجم هنداوى (lonely) بـ منعزلة وصحتها وحيدة أو موحشة ، ويترجم سكيك الفضاء بـ ما حولها من هواء .

الإضافة :

يضيف خورى صفة الرخيم للصوت . ويضيف هنداوى على حواشياها (للسماء) ويضيف كعدها . بينما يقول سكيك كما يحصل ويضيف مؤلفا الرومانتيكية « كما يحدث » وهذه لا لزوم لها وإن كانت كثيراً ما تستخدم في العربية المعاصرة . إذ كان بإمكان المترجم أن يقول مثلاً يسكب القمر أشعته في الليلة الصافية .

الحذف :

يحذف خورى أیه إشارة إلى السحابة . وكذلك يفعل سكيك .

الفقرة السابعة :

أقرب المترجمين قبل المسيرى وزيد إلى هذه الفقرة هو فليمون خورى أما هندائى فإنه يحذف الفقرات من ٧ - ١٥ جميعا ، وأما سكيك فهو يترجم أول بيتين ويحذف الصورة في الآيات الثلاثة التالية . وأما المسيرى وزيد فيضيع منها مقصد شلى من الصورة . فالشاعر يريد أن يقول إن كنه الطائر مجهول ومن ثم فهو يريد أن يتوصل بالاستعارة حتى ينفذ إلى جوهره (إننا نجهل مآنت . فما عساه أقرب الأشياء شها بك ؟) وليس كما يقولان (نحن لانعلم من أنت ولا من يشبك) وهنا أيضا يخطئان في ترجمة bright to see ببهجة ، وصحتها مشرقة أو براءة للعين أما خورى فإنه يترجمها بالروثق والبهاء ويضيف صفتين للألحان جاعلا إياها عذبة شجية .

الفقرة الثامنة :

يغير فليمون خورى من وضع هذه الفقرة فينقلها إلى مابعد الحادية عشرة .

الأخطاء :

يترجم فليمون خورى (light of thought) إلى شعاع من التصور الدقيق والخيال السامى . وصحتها هو الفكر . ويترجمها سكيك بـ يستنير بأفكاره - ويترجم سكيك (hidden) بالمتروى وصحتها الجنبىء أو الخفى - كما يترجم إثارة العالم للمشاركة في آمال وخاوف لم يكن يعيها من قبل حتى يرى العالم مترعا بالآمال والمشاعر والخاوف ، ذلك العالم الذى لا يعبأ به . وجملة الصلة الأخيرة لاعلاقة لها بالمعنى الذى يرمى إليه شلى .

الإضافة :

يضيف خورى إلى عبارة يترنم الشاعر بأناشيد مايلي : أناشيد الحكمة والحب ويضيف بدلا من

العالم (القلوب البشرية) ويضيف بدلا من (لم يكن يعيها من قبل) مايلي : « بل وشواعر خوف ووجل مما تخشى عقابه ولا يحمد منتهاه » : ويضيف سكيك يطرب بغنائه .

الحذف :

يحذف خورى(unbidden) أى التى لا يطلبها أحد من الشاعر.

الفقرة التاسعة :

الأخطاء :

تنبع الأخطاء فى ترجمة هذه الفقرة من ولع المترجمين بإضفاء الصفات المستقاة من تقاليد النسيب والغزل على كلمة الحب الواردة فى البيت الثالث . ولذلك فهى أخطاء إضافة وحذف أساسا . يخطئ خورى فى ترجمة (sweet as) فيعربها أذوأحلى ، ويخطئ سكيك فى ترجمة (overflows) بـ (تفرق) وصحتها تفيض أو تطفح . كما يخطئ خورى فى ترجمة bower بأغصان الحديقة وصحتها خميطة (والمقصود هنا مخدعها) كما يترجمها سكيك بقصرها .

الحذف :

يحذف سكيك كريمة المختد مكثفيا برفيعة . كما يحذف تشبيه عذوبة الموسيقى بالحب . أما خورى فيحذف الإشارة إلى اختلاس ساعة للثناء وإلى القصر الذى تعيش فيه الفتاة .

الإضافة :

يضيف خورى بعد « تيمها الحب ولعبت بها أيدي الصباية والوجد » صورة جديدة ثم يمضى فيضيف معنى جيدا لا وجود له فى النص الأصلي : فباتت فى وحشتها تندب سوء حظها – بل يضيف العبارتين اللتين تشتملان على مزيد من الصور قائلا : حتى لترنح لشدها بلبل الروض ورقصت لنغابتها العذبة أغصان الحديقة . أما سكيك فيضيف كلمة الحصين بعد البرج وكلمة عنيف بعد غرام .

الفقرة العاشرة :

يحذف جميع المترجمين فيما عدا على محمود طه والمسيرى وزيد هذه الفقرة . والخطأ الذى يقع فيه الأخيران هو ترجمة (glow-worm) بحشرة وهاجة . والحقيقة أن هذه ليست حشرة على الإطلاق ولكنها نوع من الجعران يسمى الحالبج أو يراعة الليل ، وقد فتن بها الرومانسيون الإنجليز لأنها حين تطير بالليل تشع ضوءاً خافتاً (هو فى الحقيقة انعكاس لأضواء السماء) ومن ثم فهي تشبه الفراشات الليلية الغامضة . كما يخطئ المترجمان فى (dell of dew) إذ إن حرف (of) كما استعمله الرومانسيون كان يدل على الصفة مثلاً يضاف الموصوف إلى الاسم المجزء فى العربية (كقولك رجل المروءة والشهامة) ومن ثم فلا يعنى التعبير واديا من الندى ولكن واديا ندياً أو يكسوه الندى ، كما يخطئان فى ترجمة (screen) بـ (تحميها) وصحتها تحجبها فليس ثمة مجال للحماية من البصر فى هذا السياق .

الفقرة الحادية عشرة :

أخطأ جميع المترجمين - ربما عن عمد - فى ترجمة (deflower'd) ومعناها اقتطف عذريتها - فترجمها خورى عبث بها ، وترجمها سكيك يفتحها وترجمها المسيرى وزيد بسبها .

الأخطاء :

أخطأ المسيرى وزيد فى معنى (bower) إذ المقصود بها هنا مخدع وليس خميلة . كما يخطئ سكيك حين يترجمها ستظل - ويخطئ حين يترجم (warm) باللطيف وصحتها الدافئ . ويفسر معنى اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة بكلمة واحدة هى الفراش .

الحذف :

يحذف خورى كلمات المخدع والأوراق الخضراء وصور اللصوص والأجنحة الثقيلة إذ يغشى عليهم من فرط عذوبة شذا الورد .

الإضافة :

يضيف خورى صفة بهية للوردة . وعبرة تجزى بإحسانها من أساء إليها . كما يضيف للمسرى وزيد كلمة الوهن وأوصال حين يتحدثان عن اللصوص الذين يغشى عليهم من فرط العدوية .

الفقرة الثانية عشرة :

يخطيء الجميع في ترجمة (vernal showers) فيترجمها خورى بقطرات السحاب في فصل الربيع و يترجمها المسرى وزيد برذاذ الربيع وصحتها شآبيب الربيع إذ المعروف أن فصل الربيع - وبالذات شهر أبريل في إنجلترا يتميز بشآبيب الأمطار التي تنهر ثم تتوقف فجأة بعد مرور الزمن الماطلة . (انظر مقدمة قصص كنتري للشارع الإنجليزي جيفرى تشوسر ، والأبيات الأولى لقصيدة الأرض الخراب للشارع الإنجليزي ت . س . اليوت) . كما يخطيء خورى في ترجمة (rain-awaken'd flowers) بالأزهار الضاحكة بالندى ، وصحتها الزهور التي أيقظتها الأمطار .

الحذف :

يحذف خورى صورة الحشائش التي تتلألأ عليها قطرات المطر ويحذف صفق الصفاء والنضرة .

الإضافة :

يضيف خورى تعبير تستقبل نسائم الصباح وتعبير ليتوق بل ليحكي والأصل هو لايدانى - ويضيف كلمات رقة وعدوية والمطربة .

الفقرة الثالثة عشرة :

يخرج خورى هنا ثلاث فقرات في فقرة واحدة مما يتعذر معه تفصيل القول في الأخطاء والحذف والإضافة . وعموما يمكن القول بأنه يترجم الفقرة الخامسة عشرة أساسا مضيقا إليها كلمة أو اثنتين من الثالثة عشرة ومثلها من الرابعة عشرة .

ويقترّب المسيرى وزيد إلى حد بعيد من نص هذه الفقرة فيما عدا ترجمة (Spirit) بروح والأرجح أنها جنى ، تطورا للصورة التي اشتمل عليها البيت الأول ، كما يصفان الحمريات والغزليات قائلين بأنها تتلاحق أنفاسها بمثل هذا الفيض من النشوة المقدسة وربما كان من الأفضل ترجمة البيت . (That panted forth a flood of rapture so divine) بأن تلك القصائد لا يمكن أن تجاريك في النشوة القدسية التي تندفق كالطوفان من صدرك .

الفقرة الرابعة عشرة :

الأخطاء :

يخطئ المسيرى وزيد في ترجمة كلمة (vaunt) بأنها ادعاء وصحتها مباهاة أو تفاخر .

الفقرة الخامسة عشرة :

الأخطاء :

يخطئ المترجمون جميعا في إبراز العلاقة بين الأشياء التي نهب الأغنية رنة الفرح وبين سعادة الطائر . فيقول خورى ليت شعري ما هي أسباب لذتك وسرورك ؟ ويقول المسيرى وزيد من أى الينابيع تنبثق نغماتك السعيدة ؟ والخطأ في الترجمة الأخيرة مرده إلى تقديم صورة جديدة هي صورة الينابيع والتي يمكن - من ثم - أن تختلط مع صور الجبال والأمواج والحقول . كما يخطئان في ترجمة (thine own kind) بأبنائك وصحتها أبناء جنسك ، ويخطئ خورى في ترجمة الألم بالتعاسة والشقاء . ويترجم الحقول بالمروج .

الإضافة :

يضيف خورى عبارة مؤكدة للسؤال الأول قائلا وما هو مصدر سعادتك وجورك ؟ كما يضيف صفات إلى الأسماء دون مبرر - المروج الخضراء والأودية الفيحاء .

الفقرة السادسة عشرة :

يحذف الجميع فيما عدا المسيرى وزيد هذه الفقرة وهما يخطئان في كلمة واحدة هي كلمة

(satiety) ومعناها الإشباع إلى حد التخمّة . وهما يترجّانها بالسّام وهو النتيجة للتخمّة وليس التخمّة نفسها .

الفقرة السابعة عشرة :

يحذف الجميع فيما عدا على محمود طه والمسيّرى وزيد هذه الفقرة .

الأخطاء :

يقدم المسيّرى وزيد ترجمة دقيقة إلى حد كبير وإن كان من الأفضل ترجمة (mortals) بالبشر الفانين أو أهل الفناء بدلا من بنى الموت . كذلك من الأفضل ترجمة المطلق بـ « فى يقطتك أو فى منامك » بدلا من « يقظان كنت أم نائما » .

الفقرة الثامنة عشرة :

بينما يلتزم المسيّرى وزيد إلى حد كبير بالنص الأصلي يقدم لنا خورى تعريفاً عامرا بالإضافات .

الإضافة :

بدلا من أن ننظر وراءنا وأمامنا يقول خورى : نحن نفق العمر بين حسرة الماضى وأمل الزمان الآتى . وبدلا من « نتوق إلى ما لا وجود له » يقول : ونذوب شوقا لما ليس بالوجود إلا فى عالم وهما والخيال . وبدلا من « أن أصبى ضحكاتنا يشوبها بعض الألم » يقول : « حتى إن ابتساماتنا فى أصبى ساعات أنسنا ليغشاها شىء من الكآبة والحزن » وبدلا من « أعذب أغانيها هى تلك التى تحكى أشد الأفكار حزنا » يقول : « إن أطرب أغانيها هى التى تعرب عن أشجى الخواطر وأكبر الأشجان » .

الفقرة التاسعة عشرة :

يلتزم خورى والمسيّرى وزيد بالأصل هنا . ولكن خورى يضيف صورة : تقتلع أشواك الكبرياء من نفوسنا ، بدلا من تزدري الكبرياء . ويخطئ هذا وذاك فى فهم معنى

(I know not how thy joy we even should come near) إذ يترجمها خورى نال حظاً من عظيم سرورك وهنائك ويترجمها المسيرى وزيد أن تقرب من ابتهاجك أبداً والأدق أن نقول «لما استطعنا أن نفرح مثل فرحك مطلقاً» .

الفقرة العشرون :

يخطئ المترجمون جميعاً فهم معنى هذه الفقرة ، ربما بسبب التقديم والتأخير في بناء الجملة . فخورى يفهمها على أنها تعبير عن الأمل في أن يدرك الشاعر طرفاً من أسرار سعادتك الفاتكة وسرورك الذى لا يجد ، ولكنه يصيب في مرمى شلى من أن صوت القبرة أعز لديه من أشياء أخرى ولو أنه يخطئ في فهم كلمته (measures) إذ يتصور أنها أسباب الحظ والطرب بينما يتصور المسيرى وزيد أنها الألحان ذات النغبات المرحية ولكنها في الحقيقة تعنى أوزان الشعر أو الشعر بصفة عامة تماماً مثل كلمة (numbers) ، ولو أنها يمكن أن تعنى الألحان في غير هذا السياق .

الحذف :

يحذف المسيرى وزيد الإشارة إلى الشاعر وتقديره لغناء القبرة كما يحذف خورى الإشارة إلى أن القبرة تحتقر الأرض .

الإضافة :

يضيف خورى بعد «كنوز الكتب» عبارة «المودعة في كتب الفلاسفة ودواوين الشعراء» .

الفقرة الحادية والعشرون :

يلتزم المسيرى وزيد بنص هذه الفقرة بينما يضيف خورى إضافات كثيرة مثل أيها الطائر الحكيم - أسرار السعادة وأسباب الهناء - فى ولسانى - الحكمة والحب آيات الفلسفة والشعر .

* * *

أما الترجمات الشعرية لهذه القصيدة - غير ترجمة أحمد زكى أبو شادى البعيدة كل البعد عن الأصل - فهى للشاعرين على محمود طه ومختار الوكيل . وقد سبقت ترجمة على محمود طه ، فوق

أنها ترجمة أكثر منها تأليف جديد ، بينما ترجمة مختار الوكيل شعر جديد مستوحى ، أو محاولة للنقل حسبما يرى ما يستحق أن يبقى على ما هو عليه .

والترجمة الشعرية التي قام بها علي محمد طه أولا عام ١٩٢٦ بعنوان إلى طائر صداح ، فنشر ثلاث عشرة فقرة منها دون تعديل في مجلة المقتطف عام ١٩٣٤ (المجلد ٨٥ - العدد ٣ - نوفمبر - الصفحات ٣٥٦ - ٣٥٨) ، ونعتبرها ترجمة واحدة وهي الأولى له . ولا شك أن المحرر قد أصاب في تقديمه لهذه الترجمة قائلا إن المعرب « قد راعى في النقل دقة التعبير عن معاني الأصل الإنجليزي محافظا على مقتضيات البيان الشعري العربي وجامعا ما أمكن بين الاثنين » . (صفحة ٣٥٦) وينطبق هذا الوصف إلى حد أكبر على الترجمة الثانية المعدلة التي نشرها في ديوانه « أرواح شاردة » عام ١٩٤٢ . وهذه الأخيرة تختلف لا في المعنى فحسب ولكن أيضا في الصور والتراكيب الشعرية ، وتتميز بالإضافات الكثيرة التي تجعلها أقرب إلى القصيدة المؤلفة منها إلى القصيدة المترجمة . ورغم هذا الامتياز في النص المعدل فإن على محمود طه كثيرا ما يصر على نقل المعنى الأصلي أو الصورة الأصلية حتى لو استغرق ذلك عدة أبيات بدلا من بيت واحد أو عبارة واحدة . وتدخل معظم التغييرات في الترجمة الأولى في نطاق الإضافة .. وهكذا سوف نرصد الاختلافات من إضافة وحذف فقرة فقرة في الترجمة الأولى والثانية .

١ - في البيت الأول من الترجمة الأولى يضيف المعرب « يا صداح وادينا » الواضحة التأثير بشوق . ثم يقدم صورة جديدة في البيت الثاني بحيث يعتبر كله تأليفا جديدا .. وفي البيت الثالث يمزج بين صورة شلى التي ينكر فيها أن القبرة طير .. وصورة السماء العليا مضيئا أن نواحي الأفق الأعلى تمضي إلى صوت القبرة .. والبيت الرابع يشتمل على شرح للكلمة unpre-mediated art التي تصبح في النص العربي «أنغاما يسلسلها .. من ملهم الفن وحى لايفادينا » .

أما في الترجمة الثانية فإن على محمود طه يغير من المعنى الأصلي الذي قصد إليه شلى من أن القبرة روح مرحة فيقول : « يأياها الروح يهفو حوله الفرح » وهذه صورة من صور على محمود طه المفضلة برغم غموض معناها . ولذلك فهو يضيف آخر البيت عبارة « أيهذا الصادح المرح » . والبيت الثاني كله تأليف شأن البيت الثالث الذي يحذف أى إشارة إلى الأفق الأعلى أو إلى إنكار أن القبرة طائر . ويضيف أن أغنية القبرة تنهل من وعاء الروح وأنها « خمر إلهية لم يحوها قديم » .

وهو يعدل أيضا في البيت الرابع فيستعيز عن ملهم الفن والوحى بعبارة « فنٌ طليق من الوجدان مسرحٌ » وهى أيضا بديل لترجمة العبارة الإنجليزية المذكورة آنفا .

٢ - وفي الفقرة الثانية نرى أن الترجمة الأولى أقل دقة من الثانية . فالشاعر يضيف أشطراً كاملة ليكمل أبياته دون التزام بالأصل الإنجليزي ، ودون ابتعاد كبير عنه في الوقت نفسه إذ إنه يكرر نفس المعنى تقريبا بالفاظ مختلفة .

والترجمة الأولى تضيف أن الطائر يعلى الجبال وأنه سهم من النور ، وهذا يصححه شاعرنا في الترجمة الثانية حين يذكر أنه مثل سحابة من نار ولكنه يضيف أنه أيضا « مثل البرق مؤثقا والنجم وقادا » .

ولابد لنا أن نشير إلى ولع على محمود طه بكلمات مثل يهفو التى يصعب إدراك معناها فهو يقول في هذه الفقرة يهفو جناحاك (مثلا قال في الفقرة الأولى يهفو حوله الفرح) .

٣ - وتختلف الفقرة الثالثة في الترجمة العربية اختلافا كبيرا وخاصة صورة الفرح المجرد التى يرسمها شلى للقبة . ففي الترجمة الأولى يقول على محمود طه إنها « روح من الملائة القدسي نوراني » وفي الثانية يقول « إنها روح من الطرب العلوى نوراني » أما أن الطائر يسبح ويمر في الشفق فيحولها المغرب في الترجمة الثانية إلى تغفو وترسب .

٤ - تطالعنا في الفقرة الرابعة ترجمة دقيقة إلى حد كبير لنص شلى في البيت الأولين . ولكن على محمود طه يضيف بيتين ليترجم بهما صورة سماع الشاعر لفرحة الطائر التى لا يترجمها حقا . فهو يحذف صورة البهجة العالية النيرة ويضيف البيت التالى :

ألا أراك فإني سامع نغماً يهفو إلى ياطراب وإيهاج

٥ - في الترجمة المعدلة يحاول على محمود طه أن يستدرك ما فاتته حين حذف هذه الفقرة في ترجمته الأولى ، ولكنه يخطئ حين يتصور أن شلى يقصد تشبيه طيران القبة بانطلاق سهام القمر ، وربما كان هذا هو ما أدى إلى خطأ المسيرى وزيد اللذين يعترفان بأنها استعانا بترجمته لها (انظر التحليل السابق لهذه الفقرة) .

٦ - في الترجمة الأولى يحذف على محمود طه التشبيه الأساسى في هذه الفقرة وهو تشبيه صوت القبة بضوء القمر . ولكنه يرسم لوحة فهو يقدم هذا التشبيه دون أن يبين أنه تشبيه ، فكأنما يرى الطير في ليلة مقمرة ويضيف أيضا صورة جليلة هي ...

يرمى السموات سيلٌ من أشعتها تكاد تسبح في طوفانه الشُّهُبُ

٧ - يلتزم على محمود طه بالمعنى الأساسى هنا فى الترجمة الأولى ولهذا لا يغير منها فى الترجمة المعدلة ولكنه يضيف ويحذف .. إنه يضيف « يا من يحوب ظلام الليل منفردا » ويضيف « ولم تقع لى عليه بعدُ عينان » وهو يحذف الإشارة إلى قوس قرح الذى يلون السحب . ويضيف أن ألوان السحب رائعة وفريدة وفتانة . كما يضيف أن أغاني الطائر سحرية الألحان .

٨ - يخطئ على محمود طه فى إبراز صورة ضوء الفكر إذ يسميها سماء الفكر ويترجم الأناشيد التى لا يطلها أحد بعبارة غريبة هى لحنه العالى . كما يضيف بيتا كاملا هو :

أَلحان أغنية أسمى يرتلها كمرسلٍ من نشيدِ الخلد سيالو

وهو فى الترجمة الأولى ينجح فى إبراز ما قصد إليه شلى من أن أناشيد الشاعر تثير العالم فتبعث فيه الآمال والخاوف التى لم يكن يعيها ، ولكنه يكرر كلمة العالم السامى فيجعلها فيما بعد إلى قلبه الخالى . وهو يفضل ترجمة الآمال والخاوف إلى الآلام والآلام لما فيها من جناس وطباق .

٩ - فى هذه الفقرة التى لا يغيرها على محمود طه فى النص المعدل يضيف صورا متعددة من وحى الصورة البسيطة التى يرسمها شلى . فهو أولا يقول إنها « تقضى العيش فى خلْسٍ » ثم يترجم عبارة « روحها المثقلة بالحب » بصورتين فى البيت التالى :

لم يغمض النوم عينيها ولا خَمَدَتْ .. نيران قلب لها فى فَحْمَةِ الثَّلَسِ
وهو يخطئ فى ترجمة « تفيض ألحان الموسيقى » إذ يقول « إنها تطوف » ، كما يحذف عبارة « كريمة المختد » فى وصفه للفتاة .

١٠ - يضيف على محمود طه عبارات للزركشة الشعرية ولكنه يتعد بها عن المعنى الأصلى . فهو يقول إن الفراشة يراعة الليل الذهبية هى « فراشة » من سبيك التبرجلواء .. وأنها لاتطير فى واد ندى ولكن « بين الربا التفت خائلها » ثم يخطئ فى نسبة الأنداء إلى الفراشة لا إلى الوادى قائلا :

ياحسن أجنحة منها مذهبة .. قد رقصتها من الأسحار أنداء
ثم هو يخطئ فى فهم الصورة التى يرسمها شلى بالنسبة للألوان الأثيرية للفراشة فهو ينسبها إلى السماء وليس إلى خفة الهواء .

١١ - يتجنب على محمود طه كسائر المترجمين - صورة فض عذرية الوردية .. فيترجمها « زَكَّتْ وَأَرَيْتْ عَلَى أَمْلُودِهَا وَرَقًا » وهو يضيف لها صورة شائعة في الأدب العربي وهي أنها ماتزال مغمضة الأحداق بدلا من أن يقول إنها في مخدعها . كما أنه يضيف .. « وأرج الحقل من أنفاسها عبق » . وبدلا من أن يقول إن الطيور التي تأتي إليها لتسرق رحيقها لصوم ثقبيلو الأجنحة كما يقول شلى يقول :

تهفو إليها من النسمات أجنحة .. من كل منطلق من عطرها سرقا ولا يغير في النص المعدل إلا جمع النسمات (وهو جمع قلة) إلى الأنسام .

١٢ - يغير على محمود طه بالإضافة في هذه الفقرة . ولكنه يخطئ في فهم شأبيب الربيع فيترجمها بالندى والطل ، ثم يضيف الأسحار - البساتين ، سلسلة - أفواف الرياحين - في الأفق - منسجا - في أفنانها الغين - مها افن مبدعها . وهو يستبدل الزهر بالعشب في الترجمة المعدلة .

١٣ - يغير على محمود طه المعنى تغييرا كبيرا في هذه الفقرة فهو يترجم « روح أو جنّي » إلى ملكوت الروح ، ويضيف بعد طائر عبارة « في الآفاق هيام » ويضيف بعد « أفكار عذبة » التي يترجمها إلى الخواطر الحسنة البهيجة « يشيعها منك في الأرواح وجدان » ثم يضيف بيتا لا علاقة له بقصيدة شلى وهو :

لم تشرّب قلوب من أضالعها لغير صوتك أو تنصب آذان

كما يخطئ في إبراز المقارنة بين رنة الفرح التي تشيع في أغنية الطائر وبين الخمريات والغزليات مضيفا أن الطائر يسكب حديث حب « وبات يسكبه من جانب الله » .

١٤ - يحذف على محمود طه هذه الفقرة .

١٥ - يحافظ على محمود طه على المعنى بصفة عامة في هذه الفقرة مضيفا بعض الصفات مثل ماوضعنا تحت خطا فيما يلي .. من أى مطرد الينبوع منسجم - من أى فائرة الأمواج زاخرة - وأى تلك المروج العذبة النسم . كما يضيف عبارة كاملة هي : من أى ضاحية الآفاق صاحبه .

١٦ - حذف المترجم هذه الفقرة .

١٧ - وفق على محمود طه في نقل هذه الفقرة جميعها ولكنه أضاف ما استحسنته من طباق إذ

بعد « منامك » يضيف « والآفاق ساهمة » وبعد انتباهك يضيف « والظماء إصفاء » . وفي النص المعدل تصبح ساهمة حاملة . وضميرك تصبح قوادلكم . ورأيا تصبح فكرا .

١٨ - يحافظ المترجم على المعنى الأساسي مضيفا العبارات المؤكدة للكلمات الأساسية والتي يستلزمها النظم .. فبعد « ماض » يضيف « بلا أثر » . وبعد « مقبل » يضيف « من حياة كلها غيب » . وبعد « مستحيل » يضيف « نرجى برق ديمته » . وكل ما نرجمه منه محتلب « وقد كانت مستحيل تكفى . كما يضيف « الوصب ومكتئب » في البيتين التاليين .

١٩ - يخطئ على محمود طه في فهم الفكرة الأساسية في هذه الفقرة وهي أننا حتى لو نبذنا الكراهية والكبرياء والخوف فلن نستطيع أن نجاري الطائر في فرحته . إذ يصوغها المترجم بحيث توحي بأن المقصود هو الاستجابة لفرح الطائر وليس مجاراته في الفرحة .. وإضافاته عادية بما يقتضيه السياق الشعري فمثلا بعد دموع يضيف ، تدرين آماق ..

٢٠ - يخطئ على محمود طه في فهم المراد من هذه الفقرة . فالييت الأول الذى يقارن فيه بين القبرة وسائر الطير لا علاقة له بقصيدة شلى . وفي البيت الثانى يوحى بأنه يقصد نفسه ومن ثم تكون المقارنة قد انعقدت بين الطائر وبين الشاعر . ولكنه يضيف عدة عبارات مثل « من درى تيبانى » و « التصوير فنان » « أنت المبرأ فى حب وعاطفة » وهذه لاجود لها فى النص الإنجليزى .

٢١ - ربما كانت هذه الفقرة أجمل ما ترجمه على محمود طه من قصيدة شلى رغم إضافاته وخاصة الشطر الثانى من البيت الثانى وعبارة « فاملاً قلب الكون إيماناً » فى البيت الثالث ولكن - هذه كلها من مقتضيات الترجمة المنظومة ويصعب أن نأخذها على المترجم مهما كان رأينا فى وجوب الإخلاص فى النقل والأمانة فى التعريب .

* * *

وفى عام ١٩٣٣ نشرت مجلة أبولو (فى عدد مارس) ترجمة منظومة أخرى لهذه القصيدة بقلم مختار الوكيل . تختلف كل الاختلاف عن ترجمة على محمود طه وتعتبر نموذجاً للتأثير غير المباشر الذى أحدثه شلى فى شعراء أبولو . ويمكن حصر السمات العامة لهذه الترجمة فيما يلى :

أولاً : يخرج مختار الوكيل فى الواقع قصيدة عربية جديدة تستلهم النص الإنجليزى لشلى بدلاً من محاولة ترجمة قصيدة شلى نفسها أو تعريبها ولذلك فهى تأليف فى المقام الأول .

ثانيا : يحذف مختار الوكيل جميع الصور التي لا يقبلها الذوق العربي سواء لتعقيدها أو لعدم شيوعها في العربية مما يفقد الترجمة المذاق الخاص لشلى .

ثالثا : يضيف مختار الوكيل صورا كثيرة تمثل الرومانسية العربية التي تأثرت بشلى ولهذا فهي تهمنا لأنها تدل على التأثير غير المباشر لشلى أكثر مما نهمنا من حيث إنها ترجمة .

رابعا : يحاكي مختار الوكيل الشكل الشعرى الذى اختاره شلى وهو شكل المقاطع ذات القوافى المستقلة ، مع إدخال تعديل جديد فبدلا من نظام القافية الإنجليزية الذى استخدمه شلى وهو ABABB فى كل فقرة ، يستخدم مختار الوكيل ABABABAB ومعنى ذلك أنه يترجم كل خمسة أشطر فى ثمانية أى يزيد من عدد الأبيات (هذا إذا اعتبرنا كل سطر شطرا لا بيتاً وهو فى الواقع كذلك إلى حد بعيد) .

ولنتنظر فى كل فقرة بما فيها من اختلاف أو اتفاق مع النص الإنجليزي :

١ - يحذف مختار الوكيل فى الفقرة الأولى صورة انسكاب قلب الطائر فى أنغام غزيرة من الفن العفوى أو التلقائى وهى عماد هذه الفقرة وجوهر تشبيه الطائر بالشاعر ، ويقدم بدلا منها صورة الغناء الذى يذوب من القلب ؛ وهى صورة مختلفة ، لأن الفن التلقائى يعكس الفكرة الرومانسية التى طالما دعا إليها وردز ورث وشلى عن الشاعر وتلقائية التأليف التى توحى بالإخلاص والصدق .

كما يحذف صورة من أعلى السماوات أو بالقرب منها ويقدم بدلا منها صورة من ثنايا السحب وهى صورة مختلفة أيضا لأنها تفسد الصورة التى يقدمها شلى عن الشاعر الذى يستوحى أنغامه من السماء أى أنها وحى ربانى .

أما الإضافة فتتمثل فى عدد من الصور التى ينثرها مختار الوكيل فى هذه الفقرة وهى : شعاع الجمال ، ركب السمو ، شىء عجب ، ضاى الجلال ، ليخلد فى آبدات الحقب ، غناء شجى فريد المثال . يشارفنا من ثنايا السحب ، وتعود أهمية هذه الإضافات إلى الجو الرومانسى الذى تخلقه بإشارتها إلى عناصر الجمال والسمو والجلال والخلود والتفرد . وهى جميعا من وحى مختار الوكيل الذى يستوحى بدوره شلى بصورة غير مباشرة .

ولا يمكن والحال هذه أن نقول إن ثمة أخطاء فى الترجمة لأن الشاعر لا يقصد إلى الدقة بل يقدم صورا مستوحاة من النص الأسمى ، ولهذا فإنه عندما يترجم الروح الطروب بروح الطرب فهو لا يخطئ لأنه يقدم صورة أجنبية فى قالبها العربى السلم .

٢ - وفي الفقرة الثانية يحذف المترجم الصورة الأساسية وهي صورة الارتفاع والسمو الذي يحدثه الفن والشعر أو - في الحقيقة العلاقة الثابتة بين التغريد والارتفاع - فشلى في البيت الأخير يقول إن غناء الطائر يسمو به في الجو ، وسموه يزيد من تغريده ، موحيا بذلك أن فن الشعر يسمو بالإنسان وأن سمو يؤدى إلى إبداع الفن . وهو يبدأ الفقرة أيضا بهذه الصورة قائلا إلى أعلى .. وإلى أعلى دائما . وهذه صورة يحذفها مختار الوكيل .

ويضيف المترجم هنا عددا من الصور والعبارات التي تبتعد بهذه الفقرة كل الابتعاد عن النص الأصلي خاصة في البيت الأخير إذ يقول :

وأرسلت لحثك فيه الوداد وفيه الشجون وفيه اليقين

وهذا لاعلاقة له بالنص الأصلي . بل إنه يفسد صورة شلى بإدراجه « اليقين » في الصور بينما صورة شلى الأصلية أبعد ما تكون عن اليقين . كما يضيف عبارة « وطرت إلى حيثما ترغبن » وهو شطر يوحى بأن الطائر منطلق إلى مكان ما وهذا لا يقصده شلى . وأخيرا يضيف هذا البيت .

نشرت جناحيك فوق الوهاد وفوق المتالع إذ تعبرين

وهذا لا وجود له في النص الأصلي . بل يزيد من إفساد الصورة بإدخال ملامح الأرض فيها على حين يريد شلى أن يبعد الطائر تماما عن الأرض . هذا إلى ماتوحيه لفظة المتالع من بعد عن مفردات الطبيعة عند شلى .

ويخطئ مختار الوكيل في ترجمة صورة السماء الزرقاء (وتقابلها صورة الخضراء في الأدب العربي) بصورة « الجو مثل المداد » ، والمداد في العربية أسود (ومنه تسويد الصفحات ... إلخ) وهذا ما لا يعنيه شلى . وربما كان الجو هو السماء ولكن اللون مختلف هنا بل ربما أوحى بأن الوقت هو الليل وليس النهار ، وهذا ما لا يوحى به شلى . (انظر قصيدة العقاد التي يستلها قائلا : « صفحة الجو على الخضراء كالحند الصقيل » والتي يفرق فيها بين الجو والسماء و « جو السماء » اصطلاح عربى » ورد في القرآن الكريم (سورة النحل - الآية ٧٩) .

٣ - وفي الفقرة الثالثة يحذف مختار الوكيل أيضا صورة الهجة المجردة وهي لب هذه الفقرة ، فالرومانسيون يميلون إلى التجريد الذي يعتبر وسيلة من وسائل التسمي على الأرض ، وقد سبق

الحديث عن ولعهم بالطيور التي تسمع ولا ترى بحيث يمكن اعتبارها ألعانا صافية أو بهجة مجردة مثلاً يقول شلى في هذه القبرة . كما يحذف صورة السباق وهي صورة لها جذور عميقة في الأدب الانجليزي وذلك لترعة الانطلاق التي اتسم بها شعرهم وحفلت بها صورهم . فبينما يتزع الكلاسيون إلى السير المتشد والخطى المحسوبة ، يتزع الرومانسيون إلى الانطلاق الحر الذي لاتخله حدود . ويضيف مختار الوكيل هنا صوراً رومانسية جديدة وهي مسرح عجيب ، شاع الجمال به واستتب ، يطوف جهولا ، كأنك في الجولفز غريب .

ويخطئ في ترجمة البريق الذهبي للشمس الغاربة حين يحيل هذا التعبير إلى صورة جديدة هي : سال على الأفق صافي الذهب لأن المقصود هو اللعة ، يقول العقاد وقد اقتبس هذا البيت بالذات :

« لعة الشمس كعين .. شخصت نحو خليل »

أو التوهج وليس السيولة . كما يخطئ في ترجمة الطفو بالطواف ، والسباق بـ أقبلت ، والشاعر لا يقول إن الطائر يقبل عليه بل على العكس إنه يتعد عن الأرض بمن فيها . كما يخطئ في إيراد فكرة الجهل (يطوف جهولا) هنا ، والتي يصعب إدراك سبب وجودها . وأخيراً فإنه يخطئ في تحويل صورة الطائر التي هي البهجة المجردة إلى صورة طائر يحيط به البشر أني ذهب .

٤ - ويحذف مختار الوكيل في الفقرة الرابعة صورة الشفق الشاحب ويكتفى بلون الأرجوان ، كما يحذف صورة البهجة عالية النغمة التي نرى الطائر وقد تحول إليها في هذه الفقرة . ولكنه يضيف صوراً أخرى هنا أهمها صورة اللون الذي يعاق الطائر - وهو يقدم هذه الصورة في شكل منطوق يوحى بالحدث الذي يبدأ ثم ينتهى قائلا :

إذا طرت عانقك الأرجوان وذاب حواليك ثم انحسر
وهذا ما لا يريده الشاعر ، فالأرجوان لا ينحسر بحيث نرى الطائر ولكنه يظل ذائباً على الأفق بحيث يخفى الطائر عن العيون . كما يضيف عبارات يحشو بها النص مثل - على رغم علمي - وعمرأي خيالك لما سفر - وأخيراً فإنه يضيف صورة الجنان والروح وهي غير موجودة وغير موحى بها في النص الأصلي إذ يقول :

شلى في الأدب

فيكني أغانيك تغزو الجنان وفي الروح أو حولها تستقر

وهي صورة لا أخال شلى قد قصد إليها من قريب أو بعيد . ويخطئ مختار الوكيل حين يشير إلى أن النجم قد ظهر أو أن خيال الطائر قد سفر - فالطائر والسفور يقدمان عكس المعنى الذي يريده شلى من أن الطائر نجم لا يرى بالنهار ، وهو يريد بذلك أنه ضوء من الأضواء التي تزخر بها السماء ولا نراها ، فهو وجود روحي ندركه بعقولنا رغم عدم رؤيته بالعيون .

٥ - وفي الفقرة الخامسة يطور الشاعر هذا المعنى حتى يعقد المقارنة بين ضوء القمر الذي لا يرى في النهار وبين صورة الطائر التي لا ترى رغم إدراكنا لوجوده . ولكن مختار الوكيل يحذف هذا المعنى تماما ، فيحذف صورة الكوكب الفضى ، وصورة أننا نشعر بوجود القمر رغم أننا لا نراه ، ويضيف بدلا من هذه الصور الرئيسية صوراً غريبة مثل صور القرص ، وصورة يداعبها من بعيد المدى . ولا أدري سبب المداعبة هنا ! وصورة نواه يبين ومضى سدى - وأيضا لا أعرف لماذا يمضى سدى ؟ ويضيف صورة إذا ما دُكَّاء أتت بالمدى . وهي من أغرب ما يضيفه المترجم ، لأن المعنى القديم للمدى وهو النهار (انظر المعجم الوسيط) لم يعد شائعا ، وغالبا ما ينصرف الذهن عند سماع المدى إلى الرشاد وإلى آيات الله البيّنات « مدى للمتقين » وأخيرا فإنه يضيف « وبهجرتنا حسنة العبرى » وهي عبارة غير موجودة في النص الأصلي .

٦ - وللفقرة السادسة أهمية خاصة لأنها تمثل ما كان الدكتور جونسون يسميه بالإطناب غير المناسب وينص على وجوده في شعر جيمس طومسون (undue amplification) . إذ إننا حذفنا البيتين الثاني والرابع كانت الفقرة أقرب إلى النص الإنجليزي وأكثر تماسكا ، وهامى الفقرة :

يفيض غناؤك فوق الأديم	ويسمو فيلمسُ سقف السماء
وينشر في الكون سحرا عميم	يفاوحُ . أرواحنا في الغناء،
كما يبعث البدر خلف الغيوم	سنأه العجيب ويُزجي الضياء
فمحسب أن الوجود القديم	غريقٌ ببحر لجين وماء

والواضح أن مختارا رأى أن يكمل الفقرة بيتين لاضيف في نظره من وجودهما فوضع البيتين الثاني والرابع دون حاجة إليهما .

ويحذف المترجم هنا صورة السحابة الوحيدة في الليلة الصافية وهي جوهر هذه الفقرة ،
فالمعروف عن الرومانسيين الإنجليز احتفالهم لكل ما هو وحيد أو مفرد وهم كثيرا ما يتقنون لرموزهم
شجرة وحيدة (كما يقول وردز ورث (A single tree, of many, one) ^(١) أو ورقة شجرة
وحيدة ، أو زهرة أو سحابة مثلا يفعل شلى هنا ، ومثلا يكرس لكل منها قصيدة فريدة . ولهذا
التضرد والتوحد دلالة بالغة لديهم تتصل أولا برمزية وقوف الشاعر وحيدا إزاء هذا الكون ،
وتتصل ثانيا بالعبقرية الفردية التي يصفونها على الذات الشاعرة . ولهذا فالسحابة الوحيدة التي نحني
ضياء القمر ثم تتجلى عنه فيغمر ضياؤه السموات تلعب دورا أساسيا في هذه الصورة التي يحذفها
المترجم .

وأما الإضافة فإلى جانب البيتين اللذين سبق الحديث عنها ، فالشاعر يلجأ إلى إضافة صور
جديدة حتى في البيتين الأول والثالث ، بعضها مجرد إطناب ، مثل قوله (يبعث .. سناه العجيب
ويزجى الضياء) وبعضها جديد وأصيل مثل يلمس سقف السماء ، كما أن ترجمة السحابة
الوحيدة بالغيوم يفسد الصورة كما سبق القول .

ونحطى المترجم حين يقدم صورة الصوت الرنان في الإطار التقليدي للفيض وهي زغم أصالتها
عند شلى غير موجودة في هذه الفقرة .

ولابد لنا قبل أن نتقل إلى الفقرات التالية من التعليق المختضب على الصور التي يضيفها في
البيتين الزائدين ، الثاني والرابع لأنها صور تكرر ذكر البحر وبحر الفضة والماء ، وهي صور
رومانسية مما سبقت الإشارة إليها في بداية تحليل هذه الترجمة . إن البيت الثاني تأليف جديد .
شأنه شأن الرابع ، وهو يتعد بالفقرة كل الابتعاد عما أراده شلى وقصد إليه .
٧- أما الفقرة السابعة فهي من أجمل ما أخرجه مختار الوكيل في هذه الترجمة فهو يقدم المعنى
كاملا دون حذف ، ولكنه يختصر البيتين الأولين في بيت واحد وهو إيجاز تميزت به اللغة العربية .
ثم يضيف شطرا غير موجود في الأصل (مستخدما أيضا صور السحر والجمال فيه) وبعد ذلك
يسيطر صورة قوس قزح والرداذ في ثلاث أبيات مطمئة الإيقاع ثابتة الخطو .

أما البيتان الأولان :

What art thou we know not;
What is most like thee?

فهو يترجمها هكذا :

جهلناك .. ما أنت ؟ ماتشين ؟

وهو هنا يقترب بكل الاقتراب من النص الأصلي ثم يضيف الشطر التالى :

وماذا جالك يا ساحرة ؟

وهو غير موجود فى النص الإنجليزى . وبعد ذلك يقسم الصورة إلى عناصرها وهى السحب وقوس قزح وقطرات الرذاذ ، ورذاذ ألحان القبرة . فالبيت الثانى يكفى برسم صورة جو السحب الزائحة (والصفة هنا إضافة إلى النص) . والسطر الأول كله مضاف (إذا الجو ران عليه الدُّجُون) والبيت الثانى يشتمل على صورة جديدة فى الأصل ، ولكنها لا تفسد المعنى بل توضحه - وهى (ونام به قزح مثل نون) . فالنون أفضل من القوس ولكن الفعل الذى تبدأ به العبارة يمثل إضافة غير مطلوبة . وربما كان فعل لاح أفضل من نام . أما البيت الأخير فيشتمل على صفات أخرى أضيفت لوصف الغناء (وهى القوى الحنون) وعبارة كاملة فى الشطر الأخير ، وما أحسبها إلا لازمة لإكمال البيت ليس غير ، وهى (أبياته العامرة) .

٨- ويضيف مختار الوكيل فى الفقرة الثامنة صورة الحب للشاعر وهى غير موجودة فى الأصل الإنجليزى بل غير موحى بها على الإطلاق (ويطغى عليه هوى جائر) . ويحذف صورة المخاوف التى يثيرها شعر الشاعر فى الكون من حوله . ويستبدل بها صورة عالم جميل به يبدأ الخاطر وهذا وذلك يناقض الأصل . فالمقصود هو أن الشاعر يتغنى فيثير فى الكون آمالا (يترجمها الوكيل عالم مرتجى) ومخاوف لم يكن يعيها العالم من قبل . وهذا هو جوهر التشبيه أو المثل الذى يضربه شلى للقبرة .

ولابد لنا من أن نختلف مع المترجم فى توجعته للفكر (thought) بالحجى . فالفكر ليس كله حجى ، إذ أن «الحجى» يوحى بالعقل والنهى والرشاد بينما يشتمل عالم الفكر على الأفكار الثورية التى قد تكسر نطاق الحجى وتتخطى حدوده ، ولذلك فإنه يصيب فى قوله شاعرًا ثائرًا ويخطئ فى ذكر الحجى . كما يخطئ فى ذكر العالم المرتجى الجميل الذى به يبدأ الخاطر !

٩ - أما الفقرة التاسعة فهي تحاكي السادسة في إطنابها غير المناسب ، إن شلى يشبه الطائر بفتاة عريقة النسب حبيسة قصر تغنى بألحان حب حرمت من تحقيقه . وعناصر الصورة هي الاختفاء في برج القصر ، ومن ثم فهي لا ترى ، وفيض الألحان الذى يتدفق من مخدعها ، مثل صوت الطائر الذى يفيض من السماء ، وعاطفة الحب الحبيسة التى كان الرومانسيون يرون فيها مصدراً لا ينفذ للمشاعر الجياشة . ويحافظ مختار الوكيل على كل هذه العناصر ولكنه يضيف إليها الكثير . فيخرج لنا صورة تحمل من المعاني أكثر مما قصد إليه شلى. فهو يبالغ في تصوير جمالها وطيب أرومتها . قائلا زكا حسننا ، يشع سناء بها عطرها ، تبسم حجراته ، وهذه إضافات للنص ثم يقدم لنا في البيتين التاليين شطرين كان يمكن حذفها إذا شئنا الصدق في ترجمة شلى :

يحدثها بالهوى قلبها فيشغل مهجتها الخالية
فتقبل نحو الهوى روحها فتشرب ألحانه الغالية

فتحن إذا حذفنا الشطر الثاني من البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني استقام المعنى ! ومع ذلك فإن صورة شرب الألحان الغالية تختلف عن النص كثيراً لأن المقصود هو أن الإطعام يفيض بها مخدعها لا أن الحسنة تشربها ! هذا إلى أن كلمة الغالية قد اقتضتها القافية كما هو واضح .

١٠ - ويضيف مختار الوكيل الكثير من الصور والكلمات إلى الفقرة العاشرة بعد أن يحول صورة الفراشة . وهى فى الحقيقة براعة الليل أو الحباحب إلى صورة (سراج من المسجد الصادق) بحيث ترخر ترجمته بالعبارات المكررة التى تطرب لها الأذن دون أن تغنى النص . ويتجلى هنا أيضاً ما يمكن حذفه وبخاصة البيت الثانى والبيت الرابع فيما عدا الكلمة الأولى ، فالبيت الثانى كله لا لزوم له وهو :

يشيع سناءً إذا ما بدا وينفى على الأثر كالفارق

لأن البيت الثالث يقدم صورة نشر الأضواء (يبعثر أضواءه) للتي يكتمل بها المعنى ، ولا أدرى لماذا يأتى المترجم بصورة الملئ هنا ، وهو فى البيت الرابع ينشئ صورة جديدة تماماً لها نفس الطابع الرومانسى ، طابع الحرمان الذى يعانىبه العشاق ، فيخلق موقفاً جديداً لا وجود له فى قصيدة شلى إذ أن شلى لا يقيم أية علاقة حب بين الزهور وبين براعة الليل .

١١ - وترجمة الفقرة الحادية عشرة دليل على نفور مختار الوكيل من الصور الغريبة التي لا تتفق مع الذوق العربي . إن شلى هنا يقدم الصورة الرومانسية التقليدية للوردة - رمز الجمال الأثنى . والنسائم الدافئة ، رمز الروح الخلاق في الكون - وهي تتعري لتنشر شذاها فتسكّر بعبقها وشذاها الطيور والفراشات (رموز العاشقين) وتفرق حواسهم في لذة النسيان ! أما النص العربي فلا يقدم شيئاً من هذا على الإطلاق بل يقدم وردة هبت عليها الريح فتركها واهية (مع إضافة عبارة في اللجى) ثم يقدم لنا هذين البيتين :

وتحمل في طيّها نسمة أريج وريقاتها الخالية
وتلك لعمر الهوى حيلة تلوذ بها النسمة العادية

وهما بيتان لا أثر لهما في النص الإنجليزي . والحقيقة أن الوكيل يحذف صورة الطيور والفراشات وصورة النسيان والعذوبة مما يغير الصورة تغييراً تاماً .

١٢ - وفي الفقرة الثانية عشرة يلغى المترجم المقارنة بين رذاذ الربيع على الحشائش وجمال الزهور التي أيقظتها الأمطار وبين غناء القبرة حين يفصل بين هذا وذاك . فهو في البيت الأول يشرح ما يرمى إليه شلى ولا يترجمه قائلاً :

بديع غنائك لا يوصف وصوتك ليس له من نظير

ويعتمد على كلمة نظير هنا في نقل المقارنة . ولكنه يفسدها في البيت الأخير حين يقول إن الجمال الذي نعرفه حقير وحسنك حسن خطير ! ولا شك أن التحقير من شأن الجمال لا وجوب له ، ولا يعلى من شأن القبرة أن يقارن حسنها بالجمال الحقير ! وقد بالغ المترجم في إفساد هذا المعنى حين قال :

فقطر الندى حسنه أجوف إذا حطّ وقت الربيع النصير

وإنما يرمى شلى إلى أن حسنه رائع ولكنه لا يرقى إلى مستوى حسن غناء القبرة .

١٣ - ويواجه المترجم نفس مشكلة المقارنة في الفقرة التالية إذ أن شلى يضيف على لحن القبرة غبطة قدسية مثل الغبطة التي تتحلّى بها مدائح شعراء العشق وشعراء الخمر ، فهو هنا يضمّر تشبيهاً بهؤلاء الشعراء لاستغراقهم في موضوعاتهم وسموهم بهذه الموضوعات إلى مستوى النشوة

٢٦٣

(Ecstasy) التى يحس بها شعراء الحب والخمر ، ولكن الوكيل يحل القبرة هى المنشد لهذين اللونين من الشعر :

غناؤك فى الحب ما أبهره ولحنك فى الخمر من سحره

وهذا البيت يمثل تعديلاً طفيفاً على المعنى الأصلي ، ولكنه يذهب بالمقارنة تماماً لأنه يحذف فكرة الانتشاء أو الغبطة التى تشبه الإحساس الروحي العميق .
أما الإضافة الظاهرة فهى إضافة بيت كامل ، هو البيت الثانى الذى لا علاقة له بالأصل الإنجليزي وهو :

وماذا دحاه وماكوره فشاع سناه على ظاهرك

وليس هذا من قبيل الإضافات التى يستلزمها النظم مثل (بحق جالك بالقبرة) فى البيت الأول ، ولكنه بيت كامل كان يمكن أن يحذف . ولا يفوتنا أن نشير إلى أن إصرار مختار الوكيل على وصف جمال القبرة يناقض مرمى شلى من أن القبرة مجرد صوت ومجرد بهجة وليست بطير واقعاً أو بكاثن حى .

١٤ - ويحذف المترجم من الفقرة الرابعة عشرة . انتقاد شلى لشعر المناسبات الاجتماعية خاصة أناشيد الزفاف وأناشيد النصر . وذلك لأنها تتضمن الفخر أو التفاخر مما يعكس إحساساً بالنقص . أما أغاني القبرة فهى على النقيض من ذلك تعبير مباشر وتلقائى عن الفرح التى لا يشوبها تباه أو إحساس بالنقصان .

وبدلاً من ذلك يضيف الوكيل أبياتاً لا علاقة لها بالقصيدة الأصلية ، وهى الشطر الأخير من البيت الثانى (تُعيتُ من الرعب قلبَ الجبان) ثم يعود لذكر السحر والإنس والجنان فى البيتين الأخيرين .

١٥ - وإذا كانت الفقرة الخامسة عشرة أحسن حفظاً من سابقتها وذلك لاعتمادها على الأسئلة المتتالية وقصر عباراتها بالعربية فإنها تضيف أيضاً كلمات أو عبارات لا لزوم لها . خذ البيتين الأولين مثلاً :

What objects are the fountains
Of thy happy strains?

يترجمها هكذا :

قصي الحقيقة إذ تشرحين ترى أى شيء ينابيعُ الحِكِّ ؟
وكان الشطر الثاني كافياً لتقديم الصورة (التي يحذف منها صفة السعيد) والأول إطناب .
وقس على ذلك البيت الذي يليه الذي يقول في شطره الأول (وأى بحار الهوى تركبين ؟) ، هذا
إلى جانب إضافة تمشت بمجنك في الشطر الثاني .

١٦ - يحذف المترجم من هذه الفقرة صورة ظلال الحق والغيث وصورة نخمة الحب ، وهي
صورة شائعة في الأدب الإنجليزي خاصة عند شكسبير . ومؤداها أن الحب شهية يمكن إرضاؤها
إذا أطعمت بقدر ، أما إذا أسرفت في غذائها أصابتها التخمة وربما اعتلت وذوت (انظر الأبيات
الأولى لمسرحية الليلة الثانية عشرة) ، والمترجم هنا ينقل الصورة إلى التقاليد العربية متمثلاً بالمثل
القائل لا خير في لذة تعقبها ندامة ! بل إنه يجعل الخاتمة التي لا تسر من شأن الزمان وجوره لا من
عواقب نخمة الحب . ولا أتصور أنه أساء فهم النص الإنجليزي ، ولكنه لجأ إلى ترجمة ثقافية أو
حضارية للصورة .

ويضيف المترجم هنا في هذه الصورة شطراً يصف الحب بأنه كريم الخيال بدیع الصور ، ثم
يضيف من عنده هذا البيت .

ولا تعرفين زماناً يَجُور ويأتى بخاتمة لا تُسر !

وشطراً آخر هو « وأعطاك سرَّ المعنى والسمز » ، هذا إلى جانب ذكر الإله الذي يهب الطائر
كل هذه الخصال .

١٧ - يحذف المترجم البيت الأول من هذه الفقرة ولكنه يلمح إلى معناه في الأبيات التالية ،
فالبيت الأول في النص الإنجليزي يقول « سواء كنت يقظة أم نائمة » ومختار الوكيل يلمح إلى النوم
حين يشير إلى أحلام الطائر . وهي إشارة واردة أيضاً في النص الإنجليزي في إطار أحلام البشر
القائين . وهو يضيف عبارة « ويهرهم بالبيان الجوى » وفيما عدا ذلك يمكن اعتبار الفقرة صادقة
إلى حد بعيد في نقل المعنى .

١٨ - أما أصدق فقرات القصيدة وأقربها إلى النص الإنجليزي فهي الفقرة الثامنة عشرة رغم
بعض الأخطاء الطفيفة مثل ترجمة ما لا وجود له بما لا يعود ، وإضافة ونكث من شرح

٢٦٥

ما فاتنا ، ومع ذلك فإن المترجم يلجأ أيضاً إلى التراث العربي في نقل صورة الألم الذى يشوب
أصدق الفصحكات والبسمات فهو يجعلها أقرب إلى قول المتنى .

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عانا
وتولوا بغصة كلهم منه وإن سر بعضهم أحيانا

إذا يقول :

وإن كان ذا الدهر يوماً يجود ببسمة ثغر فكم ساءنا

كما يضيف لفظة فائراً في البيت الأخير .

١٩ - وتشبه ترجمة الفقرة التاسعة عشرة ترجمة السادسة والتاسعة لاشتمالها على بيتين يمكن
حذفهما دون أن يتأثر المعنى بل يقترب المعنى من النص الإنجليزي اقتراباً أكبر ، وهما الثانى
والثالث . وفيما عدا هذه الإضافة الواضحة ، وإضافة أوج السماء في البيت الرابع لا يخالف
المترجم النص الأصلي كثيراً .

٢٠ - أما الفقرة العشرون فهي نموذج آخر لما يمكن للإضافات أن تحدثه من إفساد للصور
الأصلية . فالبيت الرابع يضر ضرراً بليغاً بما سبقه وكان يكفى لترجمة هذه الفقرة الشطر الأول من
البيت الأول . والشطر الثانى من البيت الثانى ثم البيت الثالث الذى يتضمن المعنى كله تقريباً .
ولابد أن نشير إلى أن الشطر الثانى من البيت الأول (الذى يضيفه الوكيل) يتضمن التشبيه الذى
يريده شلى وهو تشبيه القبرة بالشاعر ، فهو إضافة تورد المعنى وتوجزه رغم اشتمالها على استعارة
جديدة .

٢١ - ويضيف المترجم في الفقرة الأخيرة بيتاً لا أثر له في النص الإنجليزي وهو :

فإن بعقلك نام الصفاء يصفق إذ قاض الهام حبك

وينطى في ترجمة « فينصت لى العالم » بفأصغى إلى لحن هذا الغناء ، وربما كان من
الأفضل أن يقول فيصغى الأنام إلى همساتى ! وعلى أية حال فهو لم يخرج في هذه الفقرة عن النص
الأصلى إلا في هذا الموضع وفي الإضافة التى لا مبرر لها .

إن هذه الصورة العربية لقصيدة شلى دليل على التأثير المباشر بألفاظ شلى وموضوعاته التي يرددها كثيراً ، وهي تشهد على أن شلى قد هيا إطاراً شعرياً جديداً . في الشكل والمضمون ، استطاع من خلاله الرومانسيون العرب أن يبدعوا جديداً في شعرهم الجديد .

(ج) « الطائر المرمول » :

A WIDOW BIRD ^(١)

A widow bird sate mourning for her love
Upon a wintry bough;
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

P.B. Shelley

الكآبة^(١) أو الطائر المترمل
للشاعر « برسى ييش شيللى »

جلس طائر أرمل ، حزناً على الحبيب
فوق فرع من الشتاء .
وكانت الرياح الباردة تهب فوقه .
وكان الجرى المتجمد ينساب من تحته .
ولم تكن فى الغابة العارية ولا ورقة شجرة
ولم تكن على الأرض ولا زهرة ساقطة
ولم يكن فى الهواء حركة .
سوى أزيز عجلة الطاحونة .
« عن الانكليزية »

حسن أبو الذهب

أغنية^(٢)

هو طائر حزين جلس يئس إلفاً له قد مات
لقد استوى فى ذروة غصن من أغصان الشتاء
وكانت الريح المقرورة ترحف فوقه
والجدول المتجمد يدب تحته .

* * *

(١) ترجمة حسن أبو الذهب مجلة السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .
(٢) ترجمة محمد الممشى مجلة الرسالة المجلد الأول عدد ٨ أول مايو سنة ١٩٣٣ . ص ٣٢ .

لم تكن ثمة ورقة خضراء تحقق في الغابة العارية الجرداء
ولا زهرة ترف فوق الربوة الشاحبة الكثيرة
وكان الجو صامتاً زامتاً
إلا من أزيز الأرجاء البعيدة

أغنية^(١)

جلست أنثى الطير تبكى وليفها
فوق غصن عار، في فصل الشتاء ؛
زحفت فوقها الرياح المتجمدة ،
وزحف تحنها الجدول المتجمد .
لم تكن هناك ورقة في الغابة الجرداء ،
ولا زهرة فوق الأرض ؛
والجو يكاد يكون تام السكون ؛
إلا من صوت الطاحونة .

(١) ترجمة للمسيري وزيد كتاب «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ .

الكآبة A WIDOW BIRD (أو الطائر المتروك)

وهذه قصيدة قصيرة جداً في ثمانية أشطر أى أربعة أبيات عن طائر حزين متروك . ترجمها مترجمونا مرة إلى الكآبة (حسن أبو الذهب في السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠) ومرتين إلى « أغنية » (محمد الممشري في الرسالة أول مايو سنة ١٩٣٣ والمسرى وزيد سنة ١٩٦٤) . لا يقف بها الذين يكتبون عن شلى من النقاد الإنجليز . لكنها بالنسبة إلينا تقع مباشرة في موضوع الطائر الرمز ، حيث أن الطير عندنا قلما يكون طيراً غير باك . إن بنات الهديل عند أبي العلاء المعرى وفيات مخلصات يكتن الحبيب الذى أودى من عهد عاد ، وغراب أبي العلاء « يتطير منه » كعادة العرب لأنه « يجير أن الشعوب إلى صدع » :

كان بفيه كاهناً أو منجماً يحدثنا عما لقينا من الفجع

حتى وراق ابن سينا تبكى هى أيضاً .

الحمام والهديل والغراب والورقاء وكل هذه الطيور يوحى هديلها دائماً بالشجن ، وكذلك طير شلى في هذه المقطوعة الصغيرة . لقد فقد طائر شلى أليفه فحط على غصن يبكيه . ويخلع الشاعر حزنه على الدنيا حوله ليجعلها شريكة له في فجيته . . فيتمثلها غابة خيم عليها الشتاء فأشاع فيها الجمود والموت والكآبة ، فشل حركة الريح المقرورة في الجو ، ووقف جريان الماء المثلوج في الجداول على الأرض ، ونزع عن الأشجار ما كان يكسوها من أوراق ، وعرى هذه الأرض مما كان يزينها من أزهار ، فلا حركة في الغابة غير نسيم واهن الخطر ، ولا صوت غير أزيز رحي الطاحون . .

ونظام القافية في القصيدة يعكس بساطتها فهو AB AB CD CD وكأنما هى أشطر منفصلة لكل منها قافية تعود بالتناوب .

إن شلى أراد أن يلتقط ساعة كآبة وحزن فرسم هذه اللوحة البسيطة من الطير والغصن والريح والجدول وورق الشجر والغابة والزهرة ثم يأمرها بالسكون ليلتقط صورتها جامدة مجمدة ما عدا

صوت رتيب من بعيد هو صوت عجلة الطاحونة وكأنها نبض آلى ميكانيكى للحياة المستمرة في ملل ورتابة تقتحم هذا السكون البارد المتجمد .

هكذا صور شلى لحظة فريدة في كآبتها نافذة التأثير ببساطتها معنى وتركيباً ووزناً .
وأول ما نلاحظ أن ديوان شلى لم يضع للقصيدة عنواناً ، فكان مترجمونا أحراراً في إعطائها العنوان . فوق حسن أبو الذهب في عنوانها بكآبة ، ولم يوفق المترجمون الآخرون ومنهم شاعر كالمشمري إذ أعطوها عنوان « أغنية » . وهى في الأصل أغنية تأتى في آخر المشهد الخامس من مسرحية « الملك تشارلز الأول » التى لم يكملها شلى . والنص الوارد في « النخيرة الذهبية » مبتور . ومن الواضح أن المترجمين اطلعوا على ما ورد في النخيرة الذهبية لاغير^(١) ، وعندما تقارن الترجمات نجد أن مجال الخطأ قليل لسهولة شلى ؛ ومجال الحذف أو الإضافة أقل لقصورها وتركيزها . ولكننا نلاحظ أن لا أحد من المترجمين أحس بصدق ورود اللحظة وجمودها ؛ فلم تعكس ترجمتهم إلا معانى القصيدة دون جوها . فلقد أساء « حسن أبو الذهب » ترجمة بعض الكلمات والعبارات ترجم mourning بحزين ، والأدق ترجمتها « ييبكى » ، كما فعل الممشري والمسيرى وزيد ، وترجم crept ييب ، والصواب ترجمتها بزحف ، كما فعل الممشري والمسيرى وزيد ، لأن الشاعر يصرح في البيت قبل الأخير بسكون الهواء إلا من حركة طفيفة ، وقد أساء أبو الذهب والممشري ترجمة هذا البيت فنفا كل حركة في الهواء . كذلك وصف أبو الذهب حركة الريح « بالانسياب » ، والأفضل وصفها « بالديب » كما فعل الممشري ، والأدق وصفها بالزحف كما فعل المسيرى وزيد وترجم frozen بالباردة ، وأقرب منها إلى معناها الدقيق ترجمة الممشري بالقرورة ، وترجمة المسيرى وزيد بالمتجمدة . .

وكان يمكن تجنب هذه الأخطاء البسيطة لو أن تفصيلات جو القصيدة كانت محسمة ومسيطره على اختيار الألفاظ والعبارات بالاطلاع على المسرحية أصلها .

(١) انظر هاتشنسن اعمال شلى الكاملة ص ٥٠٦

(د) أنشودة إلى الرياح الغربية :

ODE TO THE WEST WIND^(١)

O Wild West 'Wind, thou breath of Autum's
being,
Thou, from whose unseen presence the leaves
dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: O 'thou,
Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low
Each like a corpse within its grave, until
Thine azure sister of the Spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)
With living hues and odours plain and hill:

Wild spirit, which art moving everywhere;
Destroyer and Preserver; Hear, oh hear!

II

Thou on whose stream, mid the steep sky's
commotion.

Loose clouds like earth's decaying leaves are
shed.

Shook from the tangled boughs of Heaven and
Ocean.

Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine aëry surge,
Like the bright hair uplifted from the head

Palgrave the golden Treasury (OUP) 1964 p. 295.

(١) أنشودة إلى الريح الغربية .

Of some fierce Maenad, even from the dim verge
Of the horizon to the zenith's height,
The locks of the approaching storm. Thou dirge

Of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of a vast sepulchre,
Vaulted with all thy congregated might

Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire, and hail, will burst: oh, hear!

III

Thou who didst waken from his summer-dreams,
The blue Mediterranean. where he lay,
Lull'd by the coil of his crystalline streams,

Beside a pumice isle in Baiae's bay,
And saw in sleep old palaces and towers
Quivering within the wave's intenser day,

All overgrown with azure moss and flowers
So sweet, the sense faints picturing them! Thou
For whose path the Atlantic's level powers
Cleave themselves into chasms, while far below
The sea blooms and the oozy woods which wear
The sapless foliage of the ocean, know

Thy voice, and suddenly grow grey with fear,
And tremble and despoil themselves: oh, hear!

IV

If I were a deadleaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power and share

The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over heaven,
As then, when to outstrip the skiey speed

Scarce seem'd a vision; I would ne'er have striven

As thus with thee in prayer in my sore need.
Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!
I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chain'd and bow'd
One too like thee: tameless, and swift, and proud.

V

Make me thy lyre, ev'n as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep autumnal tone!
Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,
My spirit! be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe
Like wither'd leaves to quicken a new birth;
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawaken'd earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

P.B. Shelley

الشعر الانكليزي الغنائي^(١)

قطعة من : « ربح الغرب »

لشلى

لو كنت ورقة ذابلة تستطيعين أن تحمليني ، أو كنت غيمة سريعة أطيّر معك ، أو موجة تخرج تحت مظاهر قوتك ، وتشترك في الشعور بعظمتك ، على شريطة أن أكون أكثر حرية منك أيتها الكاتبة التي لا تقيد ولا تضبط ؛ لو كنت الآن كما كنت في حدائق قادراً على أن أكون رقيقاً لك في نجوالك في رحاب الفضاء ، حين كانت مسابقتك في سرعتك السماوية تصوراً قلماً كان خيالاً ، لما سعت إليك ضارعاً في حاجتي الملحة ، كما أسمى الآن .

ارفعيني كما ترفعيني موجة ، أو ورقة ، أو غيمة ! إني أقع على أشواك الحياة فأدمي ! إن عبثاً ثقيلاً من الساعات يقيد ويحني كائناتاً مثلك ، حرّاً مندفعاً انوفاً . اجعليني قيثارة لك كما جعلت أشجار الغاب ، ولا تعبئي إذا كنت أتعري من أوراق مثلهما . إن اصطخاب ألحانك القوية ينفخ فينا نغماً خريفياً عميقاً حلواً على ما فيه من كآبة . كوني أيتها الروح المتمردة روحى . كوني أنت أنا أيها الكائن المندفع .

ادفمي أفكارى الميتة فوق أرجاء الكون كما تدفعين الأوراق الذابلة لتبعث خلقاً جديداً ، وبانشاد هذا الشعر انثري كلماتي بين البشر كما تنشرين من موقد غير خامد رماداً وشرراً كوني في شفتي بوقاً من أبواق النبوة ينفخ في الأرض النائمة .
أيتها الريح إذا جاء الشتاء فليس الربيع يبعيد عنا !

(١) ترجمة مجهول مجلة للقتل الجزء الثاني المجلد ٧٦ ص ٣٥٧ .

إلى الريح الغربية^(١)

(عن شلى)

(هذه القصيدة في نظر النقاد أجمل قصائد شلى وأكثرها تعبيراً عن الجمال الفنى فى الشعر على الإطلاق)

يا أيتها الريح الغربية المجنونة يا نفسَ الخريف ، أنت يا من تساق الأوراق الميتة أمام كيانها الخفى ، كأرواح تهرب من ساحر يطاردها : صفراء وسوداء شاحبة ومحمرة ملتهبة : شبه جموع رُوعت بوباء . انت يا من تدفعين البذور المجنحة إلى قبورها القائمة الباردة ، فلا تزال دفيئة فيها حتى تبيء اختك غادة الريح فتنفخ في نفيها فتطير الأكام الجميلة أسراباً أسراباً تغتذى فى الهواء وتملأ السهول والتلال ألواناً وعبقاً .

يا أيتها الروح المجنونة ، طائفة هنا وهناك ، أيتها الخربة الحافظة استمعى استمعى ! أنت يا من على عبايك ، بينما تحتلم السماء مضطربة ، تتناثر السحب كما تتناثر الأوراق على الأرض ، كأنما انتزعت من أغصان السماء والمحيط . ويتشر رسلُ المطر والبرق على سطح الآذى المائج ، ويمتد من حواشى الأفق نحو السماك خصل العاصفة المقبلة كشعر مرفوع من رأس ماردة جبارة ! يا أغنية السنة المنصرمة : أناخ فوقها هذا الليل المطبق كقبر كبير ، قبه هذه الأبحر القوية المتجمعة التى من جوها الجامد ينهمر المطر وتندلع النار وينفجر البرد ! استمعى !

لو أفى كنت ورقة تحملينها ، أوسحابة مسرعة تطير معك ، لو كنت موجة ألثت تحت ظلال قوتك وأقاسمك جبروتك - وأنا دونك حرية - أنت يا من لا سلطان لشيء عليها ، أولو عدت صبيّاً أصحبك فى طوافك خلال السماء - وإذن كنت لا أدخر حلاًماً حتى أجاريك فى سرعتك العلوية - ما جهدت كما أصنع الآن وصليت أدعوك فى محنتى . ارفعينى كموجة أو كورقة أو كسحابة ، إنى أقع على أشواك الحياة . إنى أدمى . إن ثقلاً من الساعات كبلى وقوسى أنا الشبيه بك فى جنونى ونفسى وكبرائى . اتخذينى قيثارتك كما تصنع الغابة ، وإن تجدى أوراقى تتساقط كما

(١) ترجمة إبراهيم نلقى سنة ١٩٣٣ مجلة أبولو المجلد الأول عدد ٨ ص ٨٨٣ وص ٨٨٤ .

٢٧٧

تساقط أوراقها فإن ضجيج الحانك القوية سيأخذ من كليتنا لحناً خريفياً عميقاً عذباً وإن يكن حزيناً .

أيها الروح العنيفة كوني رוחي ، كوني أنت أنا ، وادفعي أفكارى الميتة أمامك حول الكون كالأرواح الدابلة ، لعلها تستعيد حياة جديدة . وبتكرار هذا القصيد انشري لهباً ورماداً من موقد مضطرم ، انشري كلماتي بين الناس وكوني على شفقي للدنيا الغافلة بغير نبوة .
أيها الريح إذا كان الشتاء مقبلاً ، فهل الريح بعيد ؟

إبراهيم ناجي

مناجاة إلى الريح الغربية^(١)

أيها الريح الغربية العاصفة . يا نسمة الخريف . أنت يا من تجرى أمام سرها الخفى الأوراق الميتة ، كأنها أرواح تتراجع أمام ساحر . صفراً وسوداً شاحبة ومحمرة كأنها جموع قد حل بها الوباء .

أنت يا من ترسلين مركبك بالبنور المخبئة إلى أرضها الباردة المظلمة حيث تلقى ذليلة باردة ، كل حبة كأنها جسم قد ثوى في رمسه ، حتى تهب أختك نسمة الريح وتنفع في بوقه فوق الأرض الحاملة ، وتملأ السهول والتلال بالعطور والألوان الحية الزاهية ، دافعة البراعم الحلوة أمامها كأنها القطعان لتفتلدى في الهواء .

أيها الريح العاصفة يا من تهين في كل مكان أيها المدمرة المبقية .

اسمعى ! أوه اسمعى !!

على صدرك في قلب الجو المضطرب تتناثر السحب المفككة كما تتناثر أوراق الأرض الهاوية وقد انتزعنت من أغصان السماء والمحيط ، المشبكة كأنها ملائكة للمطر والبرق . وعلى ذلك السطح الأزرق لعجيجك الهوائى يبلو طوابع العاصفة المقترية كأنها شعرة لامعة قد ارتفعت من رأس مارد جبار ، وقد امتدت من حافة الأفق الغاسق حتى سمت الرأس . يا مريثة السنة الراحلة التى يتخذ من هذا الليل المطبق وفي مسكنها قبته من قوى بخارك المتجمعة الذى يتفجر من جوه الصلب الراكد المطر الأسود والنار والبرد .

أوه اسمعى !!

أنت يا من أيقظت البحر المتوسط الأزرق من أحلامه الصيفية ، حيث ينام متأرجحاً وسط حركات جداوله البلورية . وقد رأيت في المنام قصوراً قديمة وحصوناً ترنجف وتموج وسط موجه اليوم الأكثر حدة وشعوراً . والكل قد اتشح بالطحلب اللا زوردي والأزهار العذبة قد يعجز الحس عن تصويرها .

(١) ترجمة نظمي خليل كتاب « قصة الملك الحائرة » ص ٧١ سنة ١٩٣٦

أنت يا من من أجلك أصبحت قوى المحيط المستوية إلى مغائر وهوى بينا أزهار البحر
والغابات الناضجة التي ترتدى أوراق المحيط تعرف صورتك وهى فى الأعماق ، وسرعان
ما تشتعل شيئاً من الخوف وتقف عارية . أوه . اسمى .

لو كنت ورقة ميتة كنت تحملىنى ، ولو كنت سحابة سريعة لطرت معك . أو موجة الهث
تحت قوتك وأقسامك دافع سلطانك وإن كنت أنا حرة منك أنت يا من لا تخضعين لسلطان حتى
لو كنت فى طفولتى وكنت رفيقك فى تطوافك فى السماء كما هى الحال الآن إذ لا يكاد بلوغى
سرعتك الجوية يعدو حلمًا . لما حاولت قط أن أذكرك فى صلاتى وفى حاجتى المؤلة الشديدة
أوه . - فلترفعينى كموجة ، كورقة . أو كسحابة . إني أهوى على أشواك الحياة . إني أدمى . إن
شيئًا عظيمًا من الساعات قد قيد وقوس إنسانًا يشبهك فى وحشته ونفته أو سرعته وكبريائه .
فلتجعلينى مزهرك كما تفعل الغابة . وإذا كانت أوراقى تتناثر مثل أوراقها فإن صوت أنغامك
القوية سيجعل منا لحناً عميقًا كلحن الخريف . حلوا وإن كان حزينا .

فلتكونى أيتها الروح المتردة روحى . كونى أنا أيتها الروح الثائرة . ولتسوق أفكارى الميتة إلى
العالم كالأوراق الذابلة لتخينى نسمة جديدة .

بسحر هذه الأشعار انشربى كلماتى بين البشر كالشرر والرماد الذى يتطاير من موقد دائم
الاشتعال . فلتكونى أيتها الريح بوق النبوة خلال كلماتى للأرض النائمة .

أيتها الريح إذا جاء الشتاء فهل يتأخر الربيع ؟

الريح الغربى^(١)

وفى الدرجة الثانية قصيدته الرائعة التى ينادى فيها الريح الغربى ، وهى روح الكون التى يستطرد فى مناجاتها حتى يدمج نفسه بها . وندع للقارئ الحكم على متانتها وبراعة تخيلاتنا ومعانيها للبتكرة بعد أن ينم النظر فيها !

أيتها الريح الغربية الهائجة أنت زفير الخريف العظيم ، أنت الذى تنساق أمامك أوراق الشجر دون أن تراك فتر بين يديك كما تهر الأشباح من ساحر جبار . ثم تهر تلك الأوراق الصفراء والسوداء والشاحبة والحمراء بجهايرها الغفيرة .

أنت أيها الريح تشيع البذور التى تتطاير كأنها مجنحة إلى مرقدتها الشتوى المظلم ، حيث تظل راقدة كما ترقد الجثة فى قبرها ، وتظل كذلك حتى تهب شقيقتك الزرقاء وهى ريح الربيع التى تنفخ فى البوق لتوقظ الأرض النائمة وتسوق الأزهار اليانعة كما يسوق الراعى قطعانه من الحظيرة إلى الفضاء فتملأ الرى والوهاد .

فأيتها الروح الهائجة المتحركة فى كل مكان ، أنت تدمرين الحياة وتصونينها فى الوقت ذاته ، فاسمعى :

تساقط على غدريك الغيوم المنحلة كما تساقط أوراق الشجر فكأنك تهزينا من جذوع السماء وأغصان المحيط . وعلى سطح أمواجك الزرقاء الهوائية تتلى خصل من العواصف المضطربة . أنت تنشدين ترتيل جناز السنة المنتهية التى ستخذل من قبة هذه الليلة السادرة الفسيحة مزاراً ومقاماً . وستفجر من بخار أنفاسك مطر وبرق ورعد .

أنت التى أيقظت البحر الأبيض المتوسط من نومه بعد أن كان مستغرقاً فى أحلام الصيف العذبة وهو نائم على أنغام أنهاره البلورية ، فقطعين عليه أحلامه وتشوهين تصوراتيه . وعندما تمرين بالأقيانوس الإطلنطى تشقين فيه أخاديد عميقة بعد ما تأثيرته من أمواج عاتية شاحخة . ويشعر بهزاتك كل كائن حتى ذرات النبات الراسبة فى قاع المحيط ، فتشيب فرعاً وتهتر اضطراباً .

(١) ترجمة إبراهيم سكيك مجلة الرسالة المجلد ١٨ العدد ٨٩١ ص ٨٦٩ سنة ١٩٥٠ (ضمن مقال عن شلى) .

ليتني أيها الريح ورقة ميتة تحملينها .
 وليتني سحابة سريعة أطير معك ، وليتني موجة ألث من شلتك وأشاطرك قوة اندفاعك ولو
 كنت أقل حرية منك ، أنت التي لا يسيطر عليك أحد .
 بل ليتني ما زلت في عهد الصبا زميلاً لك في تجوالك في أفق السماء .
 أتوسل إليك الآن أن ترفعيني كما ترفعين الموجة أو الورقة أو السحابة لأني ملق على أشواك الحياة
 ودمي يترف بعد أن كبلتني ساعات الزمن الثقيلة ، وحنث ظهري بعد أن كنت مثلك سرعة
 وكبرياء !

اجعليني قيثارتك كما اتخذت من الغاية قيثارة تعزفين عليها أعذب الألحان .
 لماذا يهمني لو سقطت أوراقك بعد أن تأخذني أنغامي وتنشرها في الكون كما تنشرين البذور
 لتحيا من جديد . هكذا أريد منك أن تنشري كلماتي وأشعاري بعد وفاتي بين جميع البشر كما
 تنشرين رماد الموقد بعد أن تحبوا ناره . ويا ربيع الحريف : إذا كان الشتاء قادماً فهل يكون الربيع
 بعيداً ؟

* * *

وهناك مقطوعات أخرى كثيرة يجد فيها القارئ متعة ولذة ، وقد رغبت في تأجيل ترجمتها
 لعدد قادم لئلا أطيل كثيراً في هذا المقام .

إبراهيم سكيك

أغنية إلى رياح الغرب^(١)

(١)

يا رياح الغرب العاصفة ، يا نفساً ينبعث من كيان الخريف ،
 أنت يا من تساق أمام وجعك الخفى الأوراق الميتة ،
 كأشباح تولى هاربة من ساحر .
 صفراء ، وسوداء ، وشاحبة ، وحمراء محمومة ؛
 جموع روعها الوباء ! أنت
 يا من تحملين البذور المجنحة في عريتك ،
 إلى مثواها المظلم الشاقى ، فلا تزال باقية فيها باردة ذليلة .
 كأنها جسم قد ثوى في رسمه
 حتى تجمىء أختك اللازوردية .. ريح الربيع ،
 وتنفخ في بوقها فوق الأرض الحللة .
 (فتدفع البراعم الخطوة أسراباً تغتذى في الهواء
 وتملأ السهل والتل بالعبير والألوان الحية ؛
 أيتها الروح الهانئة ، الهائمة في كل مكان ،
 أيتها الخربة الحافظة ، اسمعى .. اسمعى !

(٢)

أنت يا من على عبابك ، وسط اضطراب السماء المائج ،
 تتناثر السحب كأوراق الأرض الذابلة ،
 متزعة من أغصان السماء والمحيط المتشابكة ،

(١) ترجمة المسمى وزيد كتاب الرومانتيكية سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٧ .

• يقول المترجمان استمنا في ترجمة هذه القصيدة بالترجمة السابقة لما التى قام بها الأستاذ الشاعر الدكتور إبراهيم ناجى .

رسلاً للمطر والبرق ! وهناك تنتشر غداثر العاصفة المقبلة
على السطح الأزرق لبحرك الموائى .
من حافة الأفق القائمة إلى كبد السماء ،
كشعر لامع مرفوع عن رأس
« ماينيديه »^(١) هانجة . أنت
يا مريثة العام المحتضر ، سيكون هذا الليل المطبق
قبة لضربك الهائل
ترفعها كل قوى أنجرتك المتجمعة ،
التي ينبثق من جوها الكثيف
المطر الأثد ، والناوالبرد . . اسمعى !

(٣)

أنت يا من أيقظت البحر المتوسط الأزرق من أحلامه الصيفية ؛
حيث كان يرقد
مستنيماً إلى تلاطم أمواجه البلورية ،
إلى جوار جزيرة بركانية طافية في خليج « بايا » ،
ويرى في منامه أبراجاً وقصوراً قديمة
ترتفع في جوف نور الموج الكثيف
وقد كساها طحلب لازوردي ، وزهور
ينحور الإحساس عندما يصور حسنها !
أنت يا من تنشق قوى الأطلسي للمستوية لمرورك
إلى أخاديد ، بينا هناك في الأعاق

(١) « ماينيديه » كانت الكلمة تعني في اللغة اليونانية القديمة « المحبوبات » وصارت تطلق بعد ذلك على زميلات الإله
« ديونوسوس » اللاتي يظهرن دائماً في صورة شابات تخرج رؤوسهن أوراق الكروم ويلبسن ملابس طويلة أوجلود الفولان ويشتركن
دائماً في الرقصات الماجنة ؛ يلوحن بصولجانتهن ويعنين أو يلعبن على الزمار أو الطبول . (م) .

براعم البحر والغابات الرطبة المكسية
 بأوراق المحيط التي لا عصارة فيها ،
 تعرف صوتك ، وتريد فجأة بالخوف ،
 وترتجف وتتجرد من أوراقها . . آه آه اسمعي !

(٤)

لو كنت ورقة ميتة قد تحملينها ،
 أو سحابة مسرعة تطير معك ،
 أو موجة تلهث تحت جبهوتك ، وتقاسمك
 اندفع قوتك ، ولا تقل حرية
 إلا عنك ، أيتها الطليقة ! لو كنت أعود صبياً ،
 وأستطيع أن أغدو رفيق تطوافك عبر السماء
 عندئذ كان استباق سرعتك السماوية
 لا يكاد يبلو حتماً ، - ما كنت أبداً أسعى معك
 جاهداً كما أفعل في صلوات محنتي .
 آه ! ارفعيني كموجة . أو ورقة ، أو سحابة .
 إنني أهوى على أشواك الحياة ! إنني أدمى .
 لقد غلني عبء ساعات ثقيل ، وأحني ظهر إنسان
 يشبهك - شرود ، سريع الخطو ، ومتكبر .

أنشودة إلى الرياح الغربية

تختلف هذه القصيدة في الشكل عن سائر قصائد شلى في مجموعة النخبة الذهبية لاستخدام الشاعر للقافية الثلاثية (Terza rima) ولما يمكن أن نسميه بهنسة التكوين أو بالنظام المحكم في صياغة كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمسة ، بحيث تقترب شكلاً من الكلاسية وإن كانت في صورها وأفكارها تمثل الرومانسية أصلاً تمثيل . والقافية الثلاثية في هذه القصيدة المكونة من أربعة عشر بيتاً في كل مقطع والمقسمة إلى خمسة مقاطع يتكون كل جزء من أجزائها الأربعة الأولى من ستة أبيات أى اثني عشر شرطاً يليها البيت الأخير في شطرين بقافية واحدة أى أن القافية تسير على النحو التالي : ABA, BCB, CDC, DED, EE

فالشاعر يحدث الترابط في الشكل عن طريق تناوب حروف الروى بين الأبيات ومجموعاتها بحيث تتصل القافية داخلياً برغم الانفصال الخارجى بين مجموعة الأبيات الثلاثية والبيت الثنائى الأخير . أما أجزاء القصيدة الخمسة فتتصل بصلة الفكرة والصورة . لأن الشاعر يخصص كل جزء من هذه الأجزاء لتقديم « لوحة » تؤدي إلى الأخرى ولا تصل أى منها إلى نهاية محددة . بل تثير في نفس القارئ توقعاً لما يريد أن ينتهى إليه الشاعر . وهو لا يقدم إلينا موضوعه الأساسى إلا في آخر المقطع الخامس والأخير .

ويتعد موضوع هذه القصيدة نوعاً ما من تراثنا الشعرى حيث تختل ربيع الصبا الناعمة الرقيقة مكانها فيحملها الشاعر أشواقه إلى الحبيبة . أما رمز الريح للروح فهو رمز موجود ولكنه متعلق بالقداسة التى تذكرنا دائماً بأن الله نفخ في آدم من روحه . وذكر الروح في القرآن الكريم يأتي مقروناً بالله عز وجل ، أو موصوفاً بالقدس ، أو معطوفاً على الملائكة ، مما يجعلنا نحزن في استعمالها . أما الريح فهى إما طيبة ، وإما هوجاء مدمرة ، يرسلها الله عقاباً للكافرين ، (فأهلكوا بريحٍ صرصرٍ عاتية) . وهذه الريح القوية من آياته سبحانه وتعالى أنه سخرها لسيدنا سليمان . ولكن الشعراء العرب لا يجدون في بيتهم شيئاً من هذه الريح الهوجاء المدمرة ، فقد حباهم الله بطبيعة لا تتور فيها الرياح الهوج إلا نادراً فوق أن تحمل بذور البعث الربيعى الجديد . مع ما تحمله

معها من أوراق الشجر الذابلة . ولعل عدم انتضاح الفروق القوية بين الخريف والربيع على نحو ما يوجد في طبيعة إيطاليا وإنجلترا بالنسبة لشلى هو الذى لم يجعل أدباءنا يقبلون على تذوق هذه القصيدة الإقبال الكافى . وقد نستطيع أن نضيف صعوبة النسبية سبباً من أسباب قلة الترجمات ، فهى أروع قصائد الشاعر ويعدّها بعض النقاد أروع الشعر الإنجليزى كله ، ومع ذلك لم نجد لها إلا ترجمات ناقصة واستيحاء لعبد الرحمن شكرى لها .

أما القصيدة عند شلى فموضوعها الأساسى ^(١) هو أن رياح الغرب العاتية في الخريف ، تلك الرياح المدمرة التى تلقى بالأوراق الذابلة وتتفص عن الطبيعة ثوبها القديم ثوب الموت والفناء هى نفسها باعثة حياة ويشير أمل وازدهار . ومن ثم فإن الشاعر يرى فيها بشيراً ونذيراً ، ربحاً صرصراً عاتية ، رياحاً يرسلها الله بشرى بين يدي رحمته ، أى روحاً خلافاً يسرى في الكون فيجدد حياته حين تخلع هذه الرياح كل قديم وتثبت كل جديد . وفي هذا الإطار يبنى الشاعر الاستعارة الأساسية وهى أن روحه مثل هذه الرياح إذ أن ذهنه ومشاعره تود أن تنفض عن مجتمع الإنسان آثار كل بال وعتيق وأن تحيى في هذا المجتمع أملاً بقدم عهد ازدهار وأمل وجمال جديد .

والشكل الذى يبينه الشاعر هندسى محكم كما قلنا فى المقطع الأول يقدم لنا صورة الريح وهى تعصف بالطبيعة على اليابسة ، وفي الجزء الثانى صورة الريح وهى تعصف بالسماء ، وفي الجزء الثالث صورة الريح وهى تعصف بالبحر وفي الجزء الرابع أمنيات الشاعر فى أن يصبح جزءاً من الطبيعة التى تسرى فيها الريح فتجدد كيانها وهو يختتم هذا الجزء بتصوير العائل بينه وبين الريح من حيث الترعات النفسية ترعات الانطلاق والسرعة والكرامة التى تنبع من الحرية . وفي الجزء الخامس يمسد موضوعه الأساسى بوضوح شديد فيطلب إلى الريح (التى تطورت صورتها عبر العرض المتعدد فأصبحت رمزاً مجرداً للفكر والمشار) أن تتوحد معه وهو بهذا يقول بصورة غير مباشرة ، إنه قد توحد معها وعملية التوحد هذه (Identification) هى لب الصورة الختامية

(١) عالجت هذه القصيدة في البحث أول مرة في القسم الأول من الباب الثانى عندما تحدثنا عن الشاعر ونظرية الشعر عنده لبيان خصائص شاعرية شلى ، ثم لخصنا معانيها في القسم الثانى من الباب الثانى عندما تحدثنا عن الأحد والاستيحاء بهدف الوقوف على مآخذ منها أو تأثر به عبد الرحمن شكرى ، أما هنا فإننا نعالج تركيبها وبناءها وألفاظها وجمليها وسائر مآثره ترجمتها من موضوعات . وليس هنا تكراراً ولا يستكثر تكرار الرجوع إلى قصيدة من عيون الشعر الإنجليزى تعد أروع ما ألف شلى من قصائد غنائية .

التي تصبح فيها الكلمة التي تخرج من فم الشاعر ماثلة لنفثة الخلق التي بثها الله في آدم فأحياءه من عدم ، وتصبح في الوقت نفسه نفخة الصور التي تعلن نهاية عالم الفناء وبداية عالم البقاء يوم القيامة ؛ ومن ثم تصبح الكلمة ريحاً ورياحاً وروحاً - وتصبح طاقة الشاعر على الإبداع ماثلة لطاقة الخلق التي اقترنت ومازالت بفكرة الروح .

وربما كان أهم تعليق نقلى كتب في النصف الأخير من القرن العشرين على هذه القصيدة ، هو ما كتبه ماير ابرامز (Abrams) بعنوان « النسيم المتجاوب استعارة رومانسية »^(١) والذي حاول أن يرصد فيه الجذور الحضارية والدينية لولع الرومانسيين بصور الرياح وذلك بإرجاع هذه الصورة إلى نظرية الأنماط القطرية التي أتى بها عالم النفس الأشهر يونج (Jung) معتمداً على تأصل العلاقة بين الريح والروح في جميع لغات الأرض حتى في اللغات التي لا علاقة عندها بيننا وبين النفس والتنفس والنسيم ... إلخ . ويمكننا سواء رفضنا هذه النظرية أو قبلناها أن نرى جذوراً أعمق لها في تصور الشعراء الرومانسيين لفكرة الإلهام نفسها ودور الشاعر كما يتضح في هذه القصيدة . إذ أنه تصور قائم على استعارة صورة الريح للتعبير عن الروح . فالشاعر الرومانسي يصفى إلى صوت الكون في الريح ويرى أن الأنفاس التي يستنشقه مستمدة من أنفاس الله الذي يحيا في كل أرجاء الكون لأنه هو حياته ولا حياة للكون من دونه . ولذلك فإن كلمة الإلهام نفسها معناها الاشتقاق بث الأنفاس في الشاعر وذلك من الأصل اللاتيني (Spirare) ومعناه المقطع الأول (in) مثلما يذهب إلى ذلك بوستتر (Bostetter) الذي يقول إن من المعالم الرئيسية للرومانسية تصور أن الشاعر يتحدث بلسان غيره أو بأنفاس سواه (مثل الساحر الذي يقدم لعبة الكلام من بطنه) . وما هذه الأنفاس إلا أنفاس الوحي كما نرى في نظرية شلي عن الشاعر الذي تأتيه الأفكار من مصادر علوية فيصبح لازماً عليه أن يقوم بدور النبي الملهم الذي يختصه الله بأنفاس الوحي ويجعله ينطق بكلمات ربما لم يدرك عقله الواعي كامل معناها .

ولا ترجع أهمية القصيدة إلى نبرة الأمل التي يقدمها شلي في السؤال الإنكارى الأخير ، بقدر ما ترجع إلى استخدام رمز الريح هذا الاستخدام الصريح الذي يربط بين استخدام الجيل الأول من الشعراء الإنجليز لها مثل وردز ورث في قصيدة المقدمة (The Prelude) التي يفتتحها باستلهم

Abrams. M.H. "The Mirror and the Lamp".

Romantic Theory and the Critical Tradition (OUP) 1953—1960

النسيم ، وبين التراث الإنساني والديني لفكرة الإلهام وفكرة الخلق والإبداع . كما أنها تضم بين دفتيها صوراً للحرية وللانطلاق وللتدمير وللبقاء وللحركة الداخلية في الأرض والسماء والبحر بحيث تنشئ علاقة قوية بين عالم النفس الذي احتفل به الرومانسيون بأنماطه القطرية ورموزه الغامضة وبين عالم الطبيعة الذي رأوا فيه تجسيداً لهذه الرموز .

الترجمات :

ترجم مجهول الجزأين الأخيرين بعنوان « قطعة من ريح الغرب » ونشرت الترجمة في مجلة المقتطف (الجزء الثاني - المجلد ٧٦ بتاريخ ١ فبراير ١٩٣٠ - ص ٢٥٧) . ثم ترجم القصيدة إبراهيم ناجي فيما عدا الجزء الثالث ونشرت في مجلة أبولو (المجلد الأول العدد ٨ بتاريخ ٨ أبريل ١٩٣٣ ص ٨٨٣ ، ٨٨٤) بعنوان « إلى الريح الغربية » . وبعد ذلك بثلاث سنوات ظهرت ترجمة نظمي خليل في كتاب « قصة الملك الخائر » ص ٧١ والتي نشرت عام ١٩٣٦ . وقد أعطاها عنواناً مختلفاً هو « مناجاة إلى الريح الغربية » . ثم ترجمها إبراهيم سكيك كلها أيضاً ونشرت في مجلة الرسالة (المجلد ١٨ - العدد ٨٩١ بتاريخ ٣١ يوليو ١٩٥٠ ص ٨٦٩) بعنوان « الريح الغربي » . وأخيراً ترجمها مؤلفا كتاب الرومانسية « عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد » ص ٢٦٧ عام ١٩٦٤ بعنوان « أغنية إلى رياح الغرب » .

وهذه الترجمات مثيرة حتى ترجمة الشاعر ناجي التي يصدرها بقوله « هذه القصيدة في نظر النقاد أجمل قصائد شلي وأكثرها تعبيراً عن الجمال الفني في الشعر على الإطلاق » . ولعل هذا يقود إلى صلة ناجي الفرنسي الثقافة أصلاً بالشعر الإنجليزي أو إلى الرغبة في أمانة النقل ودقته . أما إبراهيم سكيك فقد كان يترجم لمجلة الرسالة عدة قصائد ينشرها معاً في مقال واحد فترجم سبع قصائد لشلي وهو ينهي هذه الترجمة بقوله « وهناك مقطوعات (لشلي) أخرى كثيرة يجدر فيها القارئ متعة ولذة وقد رغبت في تأجيل ترجمتها لعدد قادم ... » وسرى في ترجمته كيف جنت عليه فكرة متابعة النشر في مجلة من حيث كثرة الحذف والتسريع في الفهم مما أبعده أحياناً عن الدقة والأمانة برغم أنه يترجم نائراً . أما ما نشره مجهول في « المقتطف » فكان أسبق المترجمين فإن الترجمة قدم لها بقوله « قطعة من ريح الغرب » فهو يعترف بأنه لم يترجمها كلها ، والواقع كما أسلفنا أنه ترجم القسمين الأخيرين وحدهما ، حاذفاً الأقسام الثلاثة الأولى مما يشكل ثلاثة أخماس

القصيدية . وأما ترجمة ناجي التي تحذف خمس القصيدة بحذفها المقطع الثالث كله فإن شاعريته تتجلى في دقة اختيار اللفظ إلى حد بعيد . ولقد اعترف المسيرى وزيد بدينها لهذه الترجمة الجيدة فجاءت ترجمتها المتأخرة عن ترجمة ناجي بأكثر من ثلاثين عاماً ، ترجمت القصيدة أثناءها مرتين ، ترجمة جيدة .

وأما ترجمة نظمي خليل فهي منشورة في كتابه « قصة الملك الحائر » وفيه يترجم هذه القصيدة وقصيدته « حلم شاعر » ثم مقتطفات بنفرد بترجمتها كالتى اقتطفها من مطولات شلى من « الآستور » و « تشنشى » و « ثورة الإسلام » و « آدونيس » مما يجعلنا نتظر منه ترجمة جيدة لشاعر أولاه عنايته ، ولكن لعل ضرورات الكتاب طغت على ذلك .

وجميع المترجمين بعد إبراهيم ناجي قد اقتصروا بصفة عامة من النص الأصلي ، وكانت الترجمة أحياناً تخلو من الأخطاء ، بل من أى حذف أو إضافة . إما لدقة شلى في « هندسة » الشكل الفني الخاص بهذه القصيدة مما جعلها منطقية لا تستعصى على الفهم وإما لأن إبراهيم ناجي قدم نموذجاً أطلع عليه سواء قاعانهم على الدقة والإخلاص للنص الأصلي .

وستتبع الترجمات واحدة واحدة حسب التسلسل الزمني ونحن نقوم بعملية المقارنة بينهما وبين الأصل من حيث الأخطاء أولاً ثم الحذف والإضافة .

١ - المقتطف مجهول :

الأخطاء :

يخطئ المترجم في ترجمة (Only less free than thou) (أقل حرية منك) فيصوغها هكذا « على شريطة أن أكون أكثر حرية منك » وهذا عكس المعنى ويخطئ في ترجمة (outstrip) بـ « مسابقة » وصحتها « سبق » أو « أن أسبقك » . ويخطئ في فهم (scarce seemed a vision) فيترجمها « قلما كان خيالا » وصحتها « لم يكن ذلك يبدو حلماً » أو « لم يكن مجرد رؤيا كاذبة » . وهو يترجم (one too like thee) بـ « كائنات مثلك » والمعنى المقصود بـ (too) هو « too much » ومن ثم فإن الشاعر يريد أن يقول أن به خصالا يجعله أكثر اقتراباً (أو شبيهاً) من الريح مما ينبغي لبشر مثله أن يكون . وهذه هي الصورة المضمرة والتي يمكن ترجمتها بـ « أكثر شبيهاً بك مما ينبغي » أو « أشبه ما يكون بك » وكذلك يخطئ في ترجمة شلى و الأدب

(untamed. swift, proud) بـ « حراً مندفعاً أنوفاً » فإن صورة الكائن البرى الذى لم يروض (untamed) تضعيع . وصورة السرعة (swift) تضعيع أيضاً حتى وإن ظلت صورة الكبرياء قائمة وهى صورة عزة وخيلاء وألفة حقاً .

وفى الجزء الأخير يترجم المترجم كلمة (harmonies) بـ «الحنانك ويرغم أن هذا هو المعنى الظاهر إلا أن استخدام كلمة (harmony) بالذات « أى التوافق » أو الأنغام المتوافقة يشير إلى التوافق على مستويين مستوى الطبيعة ومستوى الإنسان الذى يوحى به شلى فى كلمة (both) ومستوى الجمال والحزن فى النغم نفسه الذى يصرح به شلى فى المقابلة بين الخصيبتين : (sweet though in sadness) وقد لجأ كثير من مترجمي شلى إلى ترجمة هذه الكلمة بالانسجام أو الاتساق أو التوافق . كما أن ترجمة (sadness) بالكآبة لا توافق الجو العام للقصيدة ، لأن الكآبة لا مكان لها هنا وإنما المقصود الحزن على الأوراق الذابلة أى الحزن على موت العام المنصرم . ويغيب عن المترجم معنى «الجنى الضارى» (spirit fierce) أو العفريت أو المارد المقدام ، فاستخدام كلمة (spirit) يتراوح بين معناها المألوف وبين معناها الاستعارى للشياطين فى شعر الرومانسيين . وإذا كان هناك ما يقال عن ختام القصيدة فهو الخلط بين النبوة والنبوءة برغم اشتراكها فى المعنى الاشتقاقى - إذ أن المقصود هو نبوءة الشاعر بقدوم الربيع عندما تهب ريح أخرى يصفها بأنها لازوردية ، وهى ليست نبوءة بعيدة بل محتومة لأنها تصل بطبيعة دوران الحياة فى الكون وفى الإنسان ، ولذلك فلا مكان للنبوءة التى ذكرها المترجم ، والأفضل استخدام نبوءة .

الحذف والإضافة :

لا يكاد المترجم يضيف أو يحذف شيئاً وحتى حينما لا يقدم صورة السؤال الإنكارى فى النهاية فإن هذا لا يعتبر حذفاً . وعدم فهم (be far behind) يمكن أن يتطوى تحت أخطاء الترجمة وليس الحذف ، هذا بطبيعة الحال باستثناء الأقسام الثلاثة الأولى من القصيدة .

٢- ترجمة إبراهيم ناجى :

أهم ما تتسم به ترجمة ناجى هى سلاستها ورصانتها وأمانتها فى الوقت ذاته ، وذلك برغم أنه

ترجم أربعة أجزاء من الخمسة (حذف الجزء الثالث) فالنص العربي جزل ويمكن أن يستمتع به من لا يعرف الأصل الإنجليزي. ولا أكاد أرى أخطاء في ترجمة ناجي وكل ما هناك من تفاوت يعود إما إلى الإضافة وإما إلى الحذف وكثير من هذا وذلك تقتضيه الصياغة العربية.

الأخطاء :

يترجم ناجي (wild) بـ «مجنونة» وربما كان الأقرب للمعنى «الشاردة». ولا ننسى أن في أدبنا العربي هذه الصورة الشعرية الجاهلية صورة «الشارد الآبد» (بمجرد قيد الأوابد هيكل) .. وأيضاً تصوير القلب بالظبي الشارد بمعنى الحيوان الطليق الذي يعيش في البرية دون أن يكون بالضرورة مفترساً أو وحشاً أى من سباع الحيوان أو الطير، ودون أن يكون في الوقت نفسه أليفاً أو مستأنساً. وكلمة (wild) ومشتقاتها من الكلمات التي اختلف المترجمون في ترجمتها لشيعها في الشعر الرومانسي الإنجليزي واستخدامها في معان متعددة، فهي تطلق على كل ما هو برى طليق، أى ما لم تمسه يد البشر في الطبيعة، ومن ثم استعيرت لوصف كل ما لم يفقد حرته وانطلاقه بضغط الحياة الاجتماعية في المدن، أى كل ما كان على الفطرة. والغريب أن الرومانسيين استخدموا كلمة رومانسي Romantic في نفس هذا المعنى وبخاصة في الجبل الأول، وردز ورث وكوليردج، إذ كانت تعنى كل ما هو على فطرته وسجيته وكل ما هو بعيد عن المدينة أو شارد أو آبد، أو كل ما كان يوحي بجمو العصور الوسطى. ونرى وردز ورث يستخدم كلمة (wild) في قصيدة «كنيسة تتران (Tintern Abbey) ليصف المنظر الطبيعي (on a wild secluded scene) ويستخدمها في نفس القصيدة في وصف عيني أخته دوروثي (The shootings of the wild eyes) وهكذا يفعل كوليردج في خطابه حين يصف عيني دوروثي. وإذا كنا نستخدم كلمة (wild) اليوم للدلالة على البرية أو حالة التوحش فنقول إن الحيوان غير المستأنس يعيش في البرية ونقول إن النباتات التي لم يزرعها الإنسان نباتات برية، أو كما نقول في العامة (شيطاني) ونقول عن الحيوان والطير والنبات في الغابة «الحياة البرية» فإننا لم نفقد بعد الصفة الاستعارية لهذه الكلمة، فما زلنا نقول أن ثمة شخصاً برياً أى أن سلوكه لا يلتزم بتقاليد المجتمع، ومازلنا نصف الأفكار الغريبة الشاردة بأنها برية. وهكذا فإن ناجي لا يبتعد كثيراً عن المعنى حين يصف رياح الغرب بالجنون وربما كان في هذا خاضعاً لتأويل المعنى لأنه أولاً وأخيراً شاعر ومن

حقه أن يقرأ في الكلمة أى معنى توحى به إليه .

ربما كان هذا هو الخطأ الوحيد الجدير بأن يستوقف الباحث وذلك لدلالته الشعرية واتصاله بصورة رومانسية أصيلة إذ أن ناجى يترجم كلمة (tameless) (فى البيت ٥٦) أيضاً بالجنون مع أن المعنى الحرفى هو « الذى لم يروّض » - وربما كان ناجى يرى فى هذا اللون من الجنون شروداً شعرياً رومانسياً يتصل بعقريّة شيطان الشعر والوحى والإلهام . وفيما عدا ذلك فإن أخطاء الترجمة قليلة : فى المقطع الثالث (البيتان ٥٠ و ٥١) يقول شلى :

As then, when to outstrip thy skiey speed
Scarce seemed a vision .

ويترجمها ناجى يقول « إذن كنت لا أدرح حلمًا حتى أجاريك فى سرعتك العلوية » والأفضل أن تترجم « ولم يكن ذلك يبدو عندئذ حلمًا أو مجرد رؤيا أن أسبقك فى سرعتك السماوية . كما يترجم (Bowed) بـ « قوسى » والأفضل أن تترجم بـ « أحنى هامى » ويترجم (tameless and swift and proud) بـ « فى جنونى وخفى وكبريائى »^(١) وقد سبق الحديث عن معنى الجنون أما الحقة فعلى الرغم من أنه يقصد بها خفة الحركة فالأصح أن تترجم بالسرعة ، وبعد ذلك فإن ثمة خطأ أن خطأين مطبعيين : الأول هو « كما تصنع الغابة » وصحتها كما تصنع بالغابة (سقطت الباء) والثانى « كالأرواح الذابلة » وصحتها كالأوراق الذابلة . ويخطئ ناجى فى ترجمة (harmonies) بصحيج ألحانك وصحتها ألحانك المتوافقة . كما يخطئ فى ترجمة المارد الضارى بالروح العنيفة .

الحذف :

أهم ما يحذفه ناجى هو المقطع الثالث وبعد ذلك فهو لا يحذف إلا أقل القليل . فمثلا يحذف being فى البيت الأول (يا نفس الخريف) بدلا من (يا أنفاس كيان الخريف) وأعتقد أن الحذف هنا لا يضير النص العربى بل يفيد . وهو يحذف صفة azure أى اللازوردى أو بلون السماء من البيت التاسع ، ويحذف عبارة فوق الأرض الحاملة من البيت العاشر ، ويحذف صفة « حية » بعد « ألوان » فى البيت الثانى عشر ، ويحذف صفة المشابكة بعد الأغصان فى البيت

(١) وقد يكون دالعة على صياغة هذه العبارة ، وهو الشاعر ، ما ما من إيقاع شعرى يقترب من بحر الخفيف (فاعلاتن مستغعلن فاعلاتن : فى جنونى وخفى وكبريائى .

السابع عشرو في المقطع الرابع يحذف ميتة بعد ورقة . وقد يكون اكتفى بذكر الأوراق الذابلة من قبل فحذفها لوضوح المعنى .

الاضافة :

يضيف ناجي « روعت » بعد « جموع » في البيت الثاني وربما رجع ذلك إلى اختلاط معنى (to strike) عليه لأن (pestilence-stricken) معناها روعها الوباء . ويضيف (غادة) بعد « أختك » في البيت التاسع ثم لا يكاد يضيف حرفاً إلى النص الإنجليزي الأصلي غير ذلك .

٣- نظمي خليل :

الغريب أنه برغم حرص نظمي خليل على نقل القصيدة كلها دون حذف فإن النص العربي عنده يقتصر إلى السلسلة التي يتسم بها نص ناجي بل نص المترجم المجهول في المقتطف . وربما كان مرد هذا إلى التغيير في بعض الصور التي أفقدت القصيدة مذاقها الخاص . ولتأخذ مثلاً من الصورة الأولى الذي يستل به شلي المقطع الأول : إنها صورة الخريف وقد أصبح كياناً ضخماً كأنه إله وثني يتنفس أنفاساً هائجة تعصف بالأوراق الذابلة . إن المترجم لا يقدم لنا هذه الصورة كما أبدعها شلي لأنه يترجم أنفاس كيان الخريف بـ « نسمة الخريف » والخطأ هنا إذن ليس مجرد حذف « كيان » أو ترجمة (breath) بنسمة وكان المفروض أن تكون أقباس ، ولكنه التغيير في جوهر الصورة . وقس على ذلك ترجمة (wild) بالعاصفة . إنها ترجمة لا تقتصر فحسب إلى الدقة ولكنها لا تقدم المعنى الذي سبقت الإشارة إليه عند مناقشة ترجمة ناجي ، ولننص في استعراض الأخطاء ، إذ نجد بدلاً من أن يترجم (unseen presence fleeing) بوجودها الخفي يترجمها « سرها الخفي » . وكذلك بدلاً من الأرواح التي تهرب من الساحر (fleeing) يقول إنها تتراجع . وربما آن لنا أن نقف وقفة قصيرة عند هذه الصورة . إن شلي - كما يقول « إيفور ايفانز » في كتابه عن استمرارية التقاليد الأدبية في الشعر الإنجليزي ^(١) - بعكس الصورة الكلاسيكية القديمة حيث

Evans B.I. "Romanticism and tradition" Studies in English Poetry from Chaucer to W B. Yeats (١)
London 1940 ch. II

كان الشعراء الرومان يشبهون الأرواح بالأوراق الذابلة . وذلك معناه اختلاف النظرة وتفاوت الموقع الذى يصور الشاعر منه موضوعه . لأن شلى قد أصبح يرى فى الطبيعة أرواحاً فى عالم لم يعد يؤمن بالأرواح وخاصة فى أعقاب الفلسفة الآلية التى أتت بها القرن الثامن عشر ، وهى أرواح موتى أى أشباح . فكأنما استحالت الأوراق الميتة فى هذه الاستعارة إلى أشباح أى إلى أرواح انفصلت عن أجسادها ، وتأتى على الساحر أن يستدعيها . إنها صورة مركبة . وحذف كلمة الحرب هنا يفسد الصورة أيما إفساد .

يترجم خليل كلمة (bed) بـ أرضها وصحتها مرقدها أو مخدعها ، كما يترجم (low and cold) بـ ذليلة باردة وهذا يفسد الصورة لأن التعبير الإنجليزى مصطلح يفيد الموت ولا يوحي بالذل كما يستخدم (جسم) فى ترجمته (لـ corpse) وصحتها جثة (أو على الأقل جسد) . وفى البيت الثالث عشر يترجم wild spirit بالريح العاصفة وهو خطأ واضح . أما أغرب ما يأتى به نظمى خليل فهو ترجمته Oh بـ أوه . وهذه ليست كلمة عربية ولكنها من مستحدثات ترجمة الحوار فى المسرح الحديث .

وفى المقطع الثانى يترجم stream بـ صدر وهذا غير ما يقصده شلى لأنه هنا يشبه انسياب الريح بتدفق جدول (وكان ناجى قد ترجمها عباب) . كما يترجم عبارة (steep sky) (commotion) بـ قلب الجو المضطرب وبهذا يضحى بمعنى (steep) أى الشاق وعميق الانحدار فى الوقت نفسه ، وهى صفات لازمة لإضفاء البعد المكاني على صورة جدول الريح . وهو يترجم (on the blue surface of thine airy surge) بـ على ذلك السطح الأزرق لعجيجك الهوائى ، والواضح أن كلمة العجيج تفسد الصورة مرة ثانية لأنها خطأ فحسب ولكن لأن العجيج هنا لا يتمشى مع عناصر الصورة . ويخطئ نظمى خليل حين يترجم (hair) بـ شعرة لامعة بدلا من شعر أو خصلات الشعر (وقد ترجمها غيره بنحصلات أو غداثر بل ويمكن ترجمتها بمداثر) ومصدر الخطأ أن (hair) اسم جنس ولا يحتاج إلى حرف الـ "S" الذى يفيد الجمع . ويخطئ أيضاً حين يترجم (Zenith's height) بـ سمت الرأس وصحتها كبد السماء أو السمت فقط (وهو أصل كلمة (Zenith) الاشتقاق .

وفى الفقرة الثالثة يترجم (So sweet, the sense faints picturing them) بـ قد يعجز الحس عن تصويرها ، وصحتها ذات عذوبة تجعل الحواس يغشى عليها إن أدركتها

(أو تصورها) . أما الجملة التالية فبناؤها غريب غير مفهوم إذ يقول « يا من أجلك أصبحت فوق المحيط المستوية إلى مغائر وهوى » وصحتها « يا من تشق خطاه صفحة المحيط فتتعلق إلى أنجاديد فاغرة . » كما يُخطئ حين يتصور أن معنى (cozy woods) هو الغابات الناضجة التي ترتدى أوراق المحيط وصحتها الغابات المشبعة بالماء . وأعتقد أن ثمة خطأ مطبعياً في كلمة صورتك وصحتها صوتك .

وفي المقطع الرابع يُخطئ كما أخطأ غيره من المترجمين في ترجمته :

As then, to outstrip thy skiey speed

Scarce seemed a vision;

بقوله إذ لا يكاد بلوغى سرعتك يعدو حلماً ، وهذا هو عكس المعنى تماماً كما سبق أن شرحنا .
ويترجم نظمي خليل كلمة (bowed) بـ قوسى وصحتها أحق هامق كما يترجم (untamed)
بـ وحشية وصحتها لم يروض « وأخيراً فهو يترجم (fierce) أى الشرس أو الضارى بـ المتمرد .
ويترجم (impetuous) أى المتدفع بـ الثائرة . ولا داعى لأن نذكر من جديد إفساده لصورة
الأنفاس والحياة وهو يعود لترجمة (to quicken a new birth) ومعناها لتحديث ميلاداً جديداً
أوحياة جديدة بـ لتحى نسمة جديدة .

الإضافة والحذف :

يحذف نظمي خليل صفة اللازوردية من البيت التاسع ويضيف كلمة الزاهية في البيت الثانى عشر كما يضيف كلمة دائم إلى الموقد المشتعل .

٤ - إبراهيم سكيك :

الأخطاء :

يترجم سكيك (wild) بالهائجة وهو خطأ سبق الحديث عنه لأن الهيجان صفة مؤقتة ،
أى صفة حالة طارئة بينما تصف (wild) حالة عامة وهى صفة أساسية من صفات الريح .
ويترجم كيان الحريف بالحريف العظيم ، ويلجأ إلى التفسير فيجعل كلمة (unseen)
(الخفى) تحول إلى عبارة كاملة « دون أن تراك » وإن لم يكن هذا خطأ فهو يحد من معنى الوجود

الحق للريح الذى يرادف بينها وبين الروح ، لأنه ليس كل من لا تراه الأوراق خفياً بل قد يكون قريباً لعيون الإنسان أو الحيوان . وترجم من أمامك بـ « بين يديك » وهو يلجأ أيضاً إلى التفسير حين يترجم فى عربتك بتشيع ليس غير . ويرغم أنه لا يلتزم الدقة فى ترجمة صفة (azure) باللزوردى فهو على الأقل يقدم لنا لوناً هو الأزرق ، ويخطئ فى ترجمة البراعم العذبة أو الحلوة بالأزهار اليبانة .

وفى المقطع الثانى يخطئ فى نقل صورة الليل وقد أصبح قبواً ضخماً يمثل الضريح المهيب الذى ترفع سقفه الأبنحة المتصاعدة على أجنحة الريح . فهو يقول « ستخذ من قبة هذه الليلة السادرة الفسيحة مزاراً ومقاماً وسينفجر من بخار أنفاسك مطر وبرق ورعد » وهى أخطاء مبعثها الحذف وسوء الفهم ، مثل الصورة السالفة التى يتسبب حذف صورة المارد ذى الجدائل الزاهية فى إفساد الصورة العامة ، فهو لا يذكر المارد على الإطلاق ولكنه يخطئ حين يختصرها « قابلاً تتولى خصل من العواطف المضطربة (حاذفاً من أقصى طرف الأتقى المبهم إلى كبد السماء) . أما للمقطع الثالث فأهم ما يعيبه هو الحذف وهو خطأ لا يقل خطورة عن إساءة الفهم مثل إساءة فهم عبارة :

While far below

The sea blooms and the oozy woods which wear

The Sapless foliage of the ocean, know

Thy voice .

فترجمها : يشعر بهزاتك كل كائن حتى ذرات النبات الرأسية فى قاع المحيط ، فأين هذا من المعنى المقصود وهو : فى أعماق الخضم تعرف صوتك زهور البحر وغابات الماء التى ترفل فى رداء من أوراق المحيط جف رحيقها .

وأكثر ما يعيب المقطعين الرابع والخامس هو الحذف ، ولكن ثمة خطأ لا يمكن التغاضى عنه فى المقطع الخامس يتصل بفهم معنى القصيدة كلها ، وهذا مرده أساساً إلى عدد التأويلات والتفسيرات التى يلجأ المترجم إليها قبله من أن يقول إن الشاعر يطلب من الريح أن تنشر أفكاره الذابلة بين البشر مثل أوراق الأشجار فلعل الربيع يعود ويشر بميلاد جديد (مثلاً يحدث فى الطبيعة) وبدلاً من أن يقول إن الشاعر يطلب من الريح أن تنشر أفكاره مثل الشر والرماد من موقد متقد لم تحب جنوته ، يعكس سبكك الصورة فيقول « هكذا أريد منك أن تنشرى كلماتي

وأشعارى بعد وفاتى بين جموع البشر كما تشرى رماد الموقد بعد أن تحب نارهُ أى أنه مزج الصورتين فأفسدهما . فهو يؤول صورة الأفكار الميتة ليجعلها أفكارى بعد أن أموت ، ومن ثم يؤول أفكارى إلى كلماتى وأشعارى بعد وفاتى . وفى سبيل هذا المعنى الذى أرضاه عكس معنى (unextinguished hearth) ليصبح بعد أن تحب نارهُ ليمشى مع التأويل الخاص به .

الحذف :

أفدح حذف فى هذه القصيدة هو حذف خمسة أبيات كاملة (دون إشارة إلى هذا الحذف) فى المقطع الثالث وهى الأبيات من ٣٢ - ٣٦ وفيما عدا ذلك يمكن استعراض ما لم تسبق الإشارة إليه من حذف فى المقطع الأول . يحذف سكيك صورة الحشود التى أصابها الوباء وصورة الموقد الخفيض البارد وصورة التغذى فى الهواء ، وفى المقطع الثانى يحذف صورة التشابك بين الأغصان كما يحذف صورة المارد ذى الخصلات الزاهية وامتدادها من أقصى الأفق إلى سمت السماء . وفى المقطع الثالث يحذف صور البحر المتوسط والجزيرة والقصور العتيقة والبروج والطحالب الزرقاء والحواس التى يغشى عليها .. إلخ (فى الأبيات الخمسة التى سبقت الإشارة إليها) . وفى المقطع الرابع يحذف العبارة التى أرهقت المترجمين جميعاً وهى أن قدرة الشاعر على سبق الريح لم تكن تبدو حلاً فى الصبا أى أن خياله كان يعينه على ذلك وأبعد منه .

الإضافة :

لا يضيف سكيك إلا أقل القليل . فهو يضيف صفة جبار للساحر فى المقطع الأول وجذوع إلى الأغصان فى المقطع الثانى ، وأعذب الألحان فى المقطع الخامس . ويمكن القول عموماً بأن ترجمة إبراهيم سكيك تعانى من زحمة الشرح والتفسير الذى قد ينشط فيفسد المعنى ويضيع الصور هنا وهناك .

٥ - المسيرى وزيد :

لا شك أن أدق ترجمة وأصدقها وأكملها هى الترجمة التى قام بها المسيرى وزيد وهما يعترفان بأنها استعانا بترجمة ناجى ولا أعتقد أنه ثمة ملاحظات لم يسبق لى التعليق عليها تفصيلاً فى ثنايا دراسى للترجمات السابقة وأول هذه الملاحظات هى ترجمة (wild) بالعاصفة وهذا خطأ واضح ، كما يترجمان (pestilence stricken) بروعها الوباء . وهما فى هذا يخطئان الخطأ

الذى وقع فيه ناجى. كما أنهما يترجان (cold and low) بـ بياردة وذليلة وهو خطأ .
 و (corps) يحسم وهو خطأ سبق الحديث عنه . وأخيراً فهما يترجان (wild) فى آخر المقطع
 الأول بالهائجة وقد سبق الحديث عن مصدر الخطأ فى هذه الترجمة . وفى المقطع الثانى يترجان
 (steep sky's commotion) باضطراب السماء للمائج . وفى الصفة الأخيرة طمس لصفة العلو
 والاحدار الشديد كما سبق أن قلنا - وفى البيت الذى يليه يحذف المترجمان صفة (loose) التى
 يستخدمها شلى فى تشبيه السحب بالأوراق الذابلة وربما استعاضا عنها بالفعل تتناثر ، وربما كان
 هذا الفعل يكتفى فعلاً لنقل المعنى المضمر فى الصورة .

وفى المقطع الثالث يترجم المسيرى وزيد البيت التالى :

(Quivering within the wave's intenser day).

بترتعش فى جوف نور الموج الكثيف وصحتها ترتعش منعكسة على صفحة النهار الذى ازداد توهجاً
 فى البحر . ومصدر الخطأ كما هو واضح عدم فهم المترجمين لكلمة (wave) وكلمة
 (intenser) ، كما أن ترجمة كلمة (The sense) بالإحساس غير دقيقة والأفضل أن تكون
 الحواس . كما يخطئان حين يترجان (grow grey with fear) بـ تريد فجأة بالخوف ، وصحتها
 يشيب شعرها قرناً .

وفى للمقطع الرابع يخطئ المترجمان فى فهم (only less free than thou) فيترجمانها لا تقل
 حرية إلا عنك وصحتها برغم أننى أقل حرية منك . إذ أن (only) هنا تعنى (even if) أى
 حتى لو كنت . والغريب أن كلمة (uncontrollable) التى تعتبر من الكلمات الأساسية فى هذه
 القصيدة لا يصيب المترجمان فيها التوفيق إذ يترجمانها بالطليقة وقد سبق تبيان مصدر الخطأ فى هذه
 الترجمة .

وفى المقطع الخامس يترجم المسيرى وزيد (harmonies) بعجيج ولا أستطيع أن أرى مبرراً
 لهذا حتى ولو لم يكن المعنى الظاهر للتوافق والاتساق والانسجام يروق لهما .

وقد سبق الحديث عن ترجمة (impetuous) (أى المتدفعة) بالثائرة ، وربما كان آخر خطأ
 فى هذا النص هو إساءة فهم كلمة (quicken) أى أحيا فهما يترجمانها بـ تسرعى .
 وبالرغم من هذه الأخطاء فإنى أحمد للمترجمين التزامهما بالنص الأصيل وعدم الحذف أن
 الإضافة على الإطلاق .

(هـ) فلسفة الحب^(١) :

Love's Philosophy

The fountains mingle with the river
And the rivers with the Ocean,
The winds of Heaven mix forever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single,
All things by a law divine
In one another's being mingle
Why not I with thine?

See the mountains kiss high heaven
And the waves clasp one another;
No sister-flower would be forgiven
If it disdain'd its brother:
And the sunlight clasps the earth,
And the moonbeams kiss the sea—
What are all these kissings worth,
If thou kiss not me?

P.B. Shelley

فلسفة الحب (١)

الينابيع تترج بالأنهار .
والأنهار تترج بالبحار .
والرياح تتعاقب أبد الدهر بلذة واحتياج مع الرياح ،
لا شيء في الوجود منفرد وحيد
تلك سنة الله في خلقه . فلم لا نتواصل نحن ١٩ ..
انظري إلى الجبال تشرئب لتقبل السماء ،
والأمواج تتسرب في أحضان الأمواج ،
ونور الغزاة يغازل الغبراء ،
وضياء القمر يلثم جبين الماء ،
ما قيمة كل تلك اللآلئ عندي . إذ أنت لم تهبليني ١١ ..

فاتق رياض

فلسفة الحب (٢)

للشاعر الإنجليزي الشهير شيلي

تختلط الينابيع بالأنهار ! ...
وتترج الأنهار بالحيطات ! ...
ويغرم الريح بالنسيم العليل ! ...
وما من كائن يعيش بمفرده ! ...

(١) ترجمة فاتق رياض مجلة السفور المجلد ٥ العدد ٣ ص ٦ سنة ١٩١٩ .

(٢) ترجمة عبد الحميد حمدي مجلة السياسة الأسبوعية المجلد ٤ العدد ١٦٩ ص ٢٢ سنة ١٩٢٩

بل كلها متآخية مجازجة ! ...
 وتلك سنة الله في خلقه ! ...
 فلم لا تختلط ولم لا نمتزج ؟ ...
 فتكونين لى وأكون لك ! ...
 ها هي الجبال تتعالى لتقبل السماء ! ...
 وها هي الأمواج يعانق بعضها بعضاً ! ...
 وها هي أشعة الشمس تلم الثرى ! ...
 أما ضوء القمر فيقبل صفحة الماء الرقراقة !
 ولكن ما قيمة كل هذه القبلات ! ...
 وما فائدة هذه اللغات ؟ ..
 إذا أنت لم تقبلينى ؟ ...
 فهلمى يا حبيبتى .. وقبلينى ! ! ..

عبد الحميد حمدي

توفيمة حب (١)

للشاعر الإنجليزي (يرمى ييش شلى ١٧٩٢ - ١٨٢٢)

النهر على اتصال بالترع والقنوات
 والمحيط بالأنهار والنهيرات .
 وريح السماء ممتزجة بانفعال نفسانى جميل . سيقى إلى الأبد .
 وما من شيء على الأرض يعيش بمفرده . فهناك قانون يوحد الكائنات ، وذلك القانون هو
 الذى جعل كل شيتين فى الاتحاد وتآلف ..
 فكيف لا أتحد معك ؟ !

* * *

انظري إلى الجبال تلثم السماء على بعدها .
والأمواج كل تعانق الأخرى .
وأنتى الزهر لا يستحل لما أن تمتن أخاها .
انظري ضوء الشمس يلمس الغبراء
وشعاع القمر يقبل سطح الماء .
ولكن ما قيمة تلك القبلات عندى إذا أنت لم تقبلينى ؟؟

محمد أحمد رجب

فلسفة الحب (١)

(مقتبسة من الشاعر الانكليزى شيلى)

رأيتُ يتايماً تَازِجُنَ بالنهر
وشِمتُ نسباً فى الأعلى ملازماً
لكلُّ على وجه البسيطةِ زوجهُ
قضتُ سنة الرحمن فى خلقه بأن
فلا عذرَ إن لم أمتزج بحبيبتى
وبينا الجبالُ الشَّمُ قِيلَتِ السَّاءُ
وإن زهرةً ترهو على خِلَتِها فلا
وهاكُ ضياءَ الشمس عاتق أرضنا
فما قيمة التقبيل فى الكون كله
وإن كان كلُّ ضمٍّ حباً فكيف لا

وشاهدتُ أنهاراً تخالطن بالبحرِ
لعاطفةٍ جاشتْ بصدري إذ يَسرى
وقد خلَّتْ الدنيا من المفردِ الوترِ
بلازمتنا المحبوبُ كالطير فى الوكرِ
لأحيا سعيداً فى اغتباطٍ مدى عمرى
تعانقتِ الأمواجُ فى المدِّ والجزرِ
سبيلَ إلى عفوٍ ولاخيرَ فى الزهرِ
وقبل وجهَ البحر نورٌ من البدرِ
إذا لم تقبلنى المليحة فى ثغرى ؟
أضمُّكِ ياروحَ الفؤادِ إلى صدرى !

قسطندى داوود

فلسفة الحب^(١)

(مقتبسة من الشاعر الإنجليزي المشهور شلي)

الينابيعُ في مَدَى النَّهْرِ تَنْصَبُ وفي البحر تذهبُ الأنهارُ
ورِياحُ السماء بين امتزاجٍ وَجُوبٍ، فما لهنَّ نِفَارُ
ليس شيءٌ فرداً، فهذه جميعاً رَهَنَ مُلْهُنَّ شَرْعِهَا في امتزاجٍ
فلماذا وهذه سُنَّةُ المَخْلُوقِ كلانا يحيا بغير اندماجٍ ؟
انظري للجبالِ قُبَلُ الأَوْجِ وهذه الأمواجُ بين احتضانٍ !
لن تنالَ الغفرانَ في الزَّهْرِ مَنْ عافتْ شقيقاً لها على الحرمانِ !
تَلْتَمِسُ الشمسُ بالأشعةِ هذه الأرضَ ، والبدنُ هذه الموجاتِ
أى معنى لها إذا لم تجودى بالحبيبِ الشهيِّ مِنْ قُبَلاتٍ ! !

قبلي^(٢)

تنصب الينابيع في الأنهار ، والأنهار في المحيط ، وتتواصل وتتأزج وتتدمج .
رياح السماء تختلط دائماً وتتصل ببعضها مدفوعة بعاطفة حلوة
ليس في العالم شيء فريد ، وكل شيء في العالم متصل بغيره
هذا هو القانون الإلهي . فلماذا ؟ لماذا لا أتصل بك ؟
إليك الجبال فانظري كيف تقبل السماء الشاهقة
وإليك هذه الأمواج فانظري كيف يحتضن بعضها بعضاً
وإليك هذه الزهرة فانظري كيف تقبل تلك الزهرة
ليس من يغفر لزهرة لا تقبل جارها

(١) ترجمة أحمد زكي أبو شادي كتاب الينوع ص ١٢٥ وص ١٢٦ سنة ١٩٣٤ .

(٢) ترجمة إبراهيم المصري كتاب « غنارات عالية من الشعر الغرامي » ص ٦٥ سنة ١٩٣٨ .

بل أن نور الشمس نفسه ليضم الأرض ويقبلها
 وشعاع القمر نفسه لا ينفك يوسع البحر ثقيلًا وضما
 لما قيمة هذه القبلات . إذا لم تقبلي أنت ؟ ..
 * * *

قصة الحب ... (١)

يا شاعري : إنك تمحكي ما في نفسي ... فتعال في خطي بطيئة ويديك هذه الباقة الصغيرة تقلمها
 في صفاء ...

تختلط الينابيع بالنهر
 وتنساب الأنهار من المحيط
 وتزل الرياح القادمة من السماء
 إلى النسمات الوادعة .
 ليس في الحياة من يحيا وحده
 كل ما فيها يمتزج
 بقانون أزلي ثابت
 فلم لا نكون كذلك : أنا وأنت

* * *

انظري الجبال تقبل السحب
 والأمواج يعانق بعضها بعضاً
 والزهرة الصغيرة لن يفتقر لها أحد
 أن تناسي أخواها الشقيق
 انظري ...

ضياء الشمس يلامس الأرض

واشعة القمر تقبل المحيط
هذه القبلات كلها ما نفعها
إذا لم تقبليني أنت .

م : وهبة

فلسفة الحب^(١)

للشاعر الإنجليزي شلي مرتضى شرارة بغداد

تمتج الينابيع بالنهر ،
وتتمتج الأنهار بالمحيط ،
وتختلط رياح السماء بالاحساس العذب
إلى الأبد .
فلا شيء في العالم وحيد .
كل شيء مرتبط بقانون سماوى ،
وكل واحد ممتزج بالآخر
فماذا لا تمتزج روحى بروحك يا حبيبى ! !

* * *

انظرى : الجبال تقبل السماء العالية !
والأمواج يعانق بعضها بعضاً !
وشعاع الشمس يحتضن الأرض !
وأضواء القمر تقبل البحر !
فما قيمة كل هذه القبل :
إذا كنت لا تقبلينى يا حبيبى ! !

(١) ترجمة مرتضى شرارة مجلة الأديب الجزء الخامس السنة الرابعة ص ٣٥ سنة ١٩٤٥ .

فلسفة الحب (١)

تتحد الينابيع بالأنهار ، وتلتقى الأنهار بالمحيطات وتجتمع الرياح الآتية من السماء بعضها ببعض بعاطفة ورقة .

لا شيء في الطبيعة إذاً يظل منفرداً بل يربطه القانون السماوي بشيء آخر ليتحد الاثنان ، فلم لا يكون هذا حالى معك ؟

انظري إلى الجبال وهي تقبل السماء العالية عن بعد ، وإلى الأمواج وهي تعانق بعضها بعضاً ، وكذلك تفعل الأزهار والأغصان وهذه أشعة تحتضن الأرض وأشعة القمر تقبل البحر ، فما قيمة هذه القبلات ان لم تقبلني مثلها ؟

* * *

فلسفة الحب (٢)

الينابيع تختلط بالنهر

والأنهار بالمحيط

ورياح السماء تمتزج أبداً

في محبة عذبة ،

ليس في العالم شيء وحيد ،

فكل الكائنات ، بقانون قدسي

تمتزج في كيان بعضها البعض -

فلم لا أمتزج أنا بكيانك !

انظري الجبال تلثم السماء العالية ،

(١) ترجمة إبراهيم سكيك مجلة الرسالة العدد ١٨ العدد ٨٩٥ ص ٩٧٩ سنة ١٩٥٠ .

(٢) ترجمة للسيى وزيد كتاب « الرومانتيكية » ص ٢٥٢ سنة ١٩٦٤ .

٣٠٧

والأمواج تتعاقب ؛
إن الزهور لا تصفح عن أختها الزهرة
إذا سخرت من أخيها :
ونور الشمس يحتضن الأرض ،
وأشعة القمر تقبل البحر
ماذا تساوى كل هذه القبلات ،
إذا لم تقبليني أنت ؟

(شلى)

فلسفة الحب

هذه القصيدة هي أكثر قصائد شلى شيوعاً بين المترجمين العرب ، وأحبها إلى قرائهم ، لبساطة نظمها والتسلسل المنطقي لصورها ، وإقترابها الشديد من التراث الشعري العربي المملوء بتوسلات العاشق إلى محبوبته أن تبادلها خباً بحب . ومنطق شلى من أن هذا التحاب والتعاطف سنة الطبيعة في كل مظاهرها منطق شفاف رهيف يجذب الذوق العربي دون أى تحفظ ، وإن كانت استعائته بهذا المنطق في هذه الحال لفترة جديدة لا تكاد نجد لها سابقة من حيث تكاملها وشمولها الذى ساعد على تقوية النبرة الغنائية دون إفساد للعفوية المحبة إلينا .

وتتكون القصيدة من فقرتين يورد الشاعر في كل منهما نماذج للتآلف والتمازج بين مظاهر الطبيعة ، ثم ينتهى إلى دعوة حبيته إلى التآلف أو التمازج معه . وتتكون كل فقرة من ثمانية أبيات من بحر الأيambos رباعى التفعيلة (Imbic tetrameter) الذى يتسم بنوع من الزحاف يقترب به مما يسمى في علم العروض بالأبيات سباعية المقاطع ^(١) أى البيت الذى يحذف منه مقطع من المقاطع الثمانية وهو النظم الذى يشيع في الأناشيد التى تزخر بها مسرحية « بروميشيوس طليقا » . وتنقسم كل فقرة إلى جزأين واضحين ينتهى كل منهما بيت قصير ثلاثى التفعيلة (أى سداسى المقاطع يزداد قصره في نهاية كل فقرة بحذف مقطع كامل منه (بحيث يصبح عددها خمسة) . أما القافية فهى مستحدثة لأنها على هذا النسق (ABABCD) ومن ثم فهى ليست من نوع القافية الثمانية (Octava rima) التى شاعت عند الجيل الثانى من الرومانسيين الإنجليز وعند يرون بالذات ، كما ينوع شلى في أطوال الأبيات بالزيادة أو النقصان هنا وهناك حتى يحافظ على رقة الجرس وحالاته مما يوحى بالتححرر من قيود العروض التقليدية .

وأما نسيجه من الصور والأفكار فهو بسيط بعيد عن التعقيد إذ يقدم نماذج للتآلف ، أولاً بين الينابيع والنهر ، ثم بين النهر والمحيط ، ثم بين رياح السماء التى يصفها بأنها تتدافع بعضها نحو البعض بعاطفة عذبة . ومن هذه الصور ينتهى إلى أن قوى الطبيعة وعناصرها جميعاً تخرج

Hamer E "The Metres of English poetry".
Methuen & Co Ltd., U.P., 1969.

وتتخالف في روح واحدة ، ويرد ذلك بدعوة إلى حييته إلى التآلف معه .
وفي الفقرة الثانية يقدم صوراً أخرى من التآلف والتحاب صورة للجبال وهي تلثم ذرى السماء ، والأمواج وهي تعانق بعضها بعضاً ، وللزهور وهي تحنو بعضها على البعض ، ولأشعة الشمس وهي تحتضن الأرض ، ولأشعة القمر وهي تقبل البحر - ثم ينتهي إلى سؤال حييته « وما قيمة كل هذه القبلات إذا كنت لا تبادليني أنت القبلات ؟ »

وإلى جانب ما نقل منها المازني نقلاً ، يعد في الواقع ترجمة غير دقيقة ، فإن لهذه القصيدة عشر ترجمات تبدأ بترجمة فاتق رياض في مجلة السفور سنة ١٩١٩ وتنتهي بالترجمة التي قام بها المسيري وزيد سنة ١٩٦٤ . وإن يكن مرتضى شراوه الذي نشر ترجمته في مجلة الأديب سنة ١٩٤٥ قد أعاد نشرها كما هي سنة ١٩٦٦ في مجلة الإخاء الإيرانية . ومن هذه الترجمات ترجمة للشاعر أحمد زكي أبو شادي في كتابه الينبوع سنة ١٩٣٤ يقول عنها إنها مقتبسة ، وكذلك يقول قسطندي داود في أبولو سنة ١٩٣٣ ، وهاتان الترجمتان هما اللتان حاولتا أن تكونا شعريتين . فقسطندي داود يلتزم الوزن والقافية الواحدة في أبياته العشرة ، وأبو شادي يجعل قافية واحدة لكل بيتين من أبياته الثمانية ، ويلتزم أيضاً الوزن بداخلها وإن أطال في تفعيلات البيت ، ومع ذلك فقد حافظت الترجمتان على الأصل دون حذف أو إضافة مع أخطاء طفيفة كما سنرى . وقد ساعدت بساطة الأصل وصوره المألوفة على أن تكون الترجمات كلها مختارة اللفظ . وقد قطعها المترجمون في شكل أبيات غير موزونة ولا مقفاة . وكان أهم عيب إلى جانب عدم الدقة في فهم ألفاظ الأصل أحياناً هو الإغراء بالإضافة لحميمية الاتصال بالموضوع .

وقد حافظ أكثر المترجمين على المعاني والصور محافظة جيدة فيما عدا قسطندي داود . ولعل حرصه على إخراجها في شكل شعر موزون مقفى ، وقد انقرد بذلك ، هو الذي أغراه بتلك الإضافات التي سنوردها فيما بعد .

وقد أبقى معظم المترجمين على العنوان الذي وضعه شلى لها وهو فلسفة الحب - فيما عدا محمد أحمد رجب (السياسة الأسبوعية المجلد ١٢ - العدد ٢٠١ - ٤ يناير ١٩٣٠ ص ٤٣) الذي يطلق عليها ترنيمة الحب ، وإبراهيم المصري الذي يسميها قبليتي (مختارات عالمية من الشعر الغرامي - ١٩٣٨ - ص ٦٥) وم . وهبة (الرسالة - المجلد ٣ العدد ٣٥٧ * ٦ مايو ١٩٤٠ ص ٧٨٢) الذي يسميها قصة الحب . وبما كان نص الأصل سهلاً بسيطاً وقد سبقت

ترجمة له من المازني فإنه من الضعب علينا أن ندخل في موضوع تأثر المترجمين بعضهم ببعض . ولعل الوقفة عند كل ترجمة على حدة حسب تاريخ صدورهما ستبين لنا المزيد من ملاحظاتنا عليها . ولن نقف بكل فقرة بشكل عام لأن القصيدة فقرتان لاغير .

١ - فائق رياض :

يحافظ فائق رياض - مجلة السفور - المجلد ٥ - العدد ٣ - ٢٠ نوفمبر ١٩١٩ - ص ٦) على الصور الأصلية جميعا ما عدا صور التألف بين الزهور ، فهو يحذفها من الفقرة الثانية . ويخطئ في ترجمة (Sweet emotion) بللدة واحتياج وصحتها عاطفة علبة ، كما يضيف فعل تشرب في البيت الأول من الفقرة الثانية ويحذف صفة «العالية بعد السماء» ، وبدلا من عناق الأمواج يقول إنها تتسرب في أحضان بعضها البعض ؛ وهنا لا يتعد كثيرا عن الأصل برغم أن التسرب يمثل إضافة لم يرم إليها شلى . وهو يضيف أيضا صورة الغزل بين ضوء الشمس والأرض والأصل يقول إن الضياء يعاق الأرض . كما يضيف كلمة جبين في ترجمته للبحر إذ يترجمها بجبين الماء .

٢ - عبد الحميد حمدى :

أما عبد الحميد حمدى فإنه يتزع بصفة عامة إلى الإضافة في ترجمته التي نشرها (في السياسة الأسبوعية - المجلد ٤ - العدد ١٦٩ - أول يونيو ١٩٢٩ - ص ٢٢) بنفس العنوان (فلسفة الحب) - فهو أولا يغير من صورة امتزاج مياه السماء التي تدفعها عواطف عذبة ليجعلها « يغرم الرياح بالنسيم العليل » وهى صورة مختلفة تمام الاختلاف برغم ليونة صياغتها بالعربية ، بل إنها صورة جديدة توحى بحب الرياح العاصف للنسيم الفاتر الهادئ وهذا لم يرم إليه شلى . ثم إنه ثانيا يترجم (Why not I with thine) ومعناها الحرفى لماذا لم تتألف روحى وروحك ، لأن (thine) تعود على كلمة (spirit) في الأبيات السابقة ، يترجمها قائلا فلم لا تختلط ولم لا نمتزج ؟ - وهو ثالثا يضيف السطر التالى بعد هذا « فتكونين لى وأكون لك » . ويضيف صفة « الرقراق » إلى الماء ، وعبارات مرادفة للمعنى الأصلي عندما يقول : ما قيمة هذه القبلات وما فائدة هذه اللثام ؟ وهو هنا يحذف صفة العذبة (sweet) وفي آخر القصيدة يضيف العبارة الجديدة التالية : فهلمى يا حبيبى وقبلينى .

٣- محمد أحمد رجب :

يترجم رجب (السياسة الأسبوعية - ٤ يناير ١٩٣٠) العنوان « بترجمة حب » وفي هذا ابتعاد عن الأصل ، كما يخطئ في ترجمة (fountains) بالترع والقنوات وصحتها الينابيع ، وبذلك يفسد الصورة التي يرمي إليها شلى من أن الينابيع تصب في الأنهار والأنهار تصب في البحار . وهكذا فهو عندما يقول إنها على اتصال يتعد عن فكرة التمازج والتآلف بين الفرع والأصل . والبيت الثاني دليل على عدم إدراكه لهذا المعنى فهو يترجمه قاتلاً والمحيط بالأنهار والنهيرات . أما (sweet emotion) فهو يترجمها بـ انفعال نفساني جميل . ويحذف رجب صفة (divine) التي يستخدمها شلى في وصف قانون التألف . كما يفسر التمازج والتآلف بأنه اتحاد .

ويبدو أن صورة الزهور تمثل عقبة أمام كل المترجمين لأن شلى يبرز العلاقة فيما بينها في إطار الأخوة . وهو ما يستعصى إدراجه في إطار الحب بمعناه المألوف . ولذلك فإن رجب يضيف صفة أنثى للزهرة كما يترجم (disdain) بـ تمهن ؛ وهي لفظة برغم صحتها الحرفية لا تنقل ما يرمي إليه شلى - فليس المجال مجال امتهان وإنما هو مجال صد وإشاحة وجه .

فال فعل الإنجليزى (disdain) أو (scorn) شائع في الشعر الإنجليزى منذ عصر النهضة بمعنى التمتع والصد والدلال ، لا الاحتقار والازدراء والامتهان (كما يقول المترجم) .

ويخطئ رجب في ترجمة عناق ضوء الشمس للأرض بأنه لمس . وهو خطأ يفسد الصورة أيما إفساد .

٤- قسطندى داود :

وإذا كان قسطندى داود يخرج عن النص في اقتباسه المنظوم (أبولو - المجلد الأول - العدد ٨ - مارس ١٩٣٣ - ص ٨٢٢) فهو لا يحذف من المعنى أى شيء ولا يكاد يخطئ إلا أخطاء طفيفة ، أهمها ترجمة الرياح بالنسيم وعدم إبراز صورة التخالط بين الرياح ؛ بل إبراز صورة التخالط كأنما هو تألف بين النسيم وعاطفة جاشت في صدر الشاعر وليس هذا هو المعنى الذي يرمي إليه شلى ، أما الإضافات فهي إضافة الأفعال التي تصف رؤية الشاعر أو مشاهدته للتمازج رأيت .. شاهدت .. شمت .. ثم الصور التالية :

كالطير في الوكر - لاجيا سعيدا في اغتباط مدى عمرى - في المد والجزر - ولا خير في الزهر -
وجه البحر - في نغرى - وإن كان جبا كل ضم فكيف لا . . . أضحك يا روح الفؤاد إلى صدرى
وهذا هو البيت الأخير الذى يضاف دون مبرر إلى الترجمة المقتبسة .

٥ - أحمد زكى أبو شادى :

يقول أحمد زكى أبو شادى فى ترجمته لهذه القصيدة إنها مقتبسة (النبوع - ١٩٣٤ -
ص ١٢٥ - ١٢٦) ومع ذلك فهو يحافظ فيها على الأصل الإنجليزى ولا يحذف أى صورة من
صور القصيدة الأصلية ، ولا يكاد يغير فيها إلا ما تقتضيه ضرورة النظم ؛ وتكاد تكون التغييرات
جميعا إضافات تحصرها فيما يلى : فى مدى النهر ، بين امتزاج وحبور ، لما هن نفار ، على الحرمان
بالحبيب الشهى .

وربما يغفر له حذف عبارة العاطفة العذبة من البيت الثانى ابحاؤه بها فى عبارة امتزاج وحبور .
والطريف أنه يستخلم قافية مستحدثة هى أ أ ب ب ج ج د د كأنما يحاكي التصريح العربى
على أساس اعتبار البيت من بحر الخفيف شطرا واحدا ، وما أكثر ما يقترب فى هذا من القوافى
المستحدثة فى الشعر العربى سواء فى الدو بيت أو غيره .

٦ - إبراهيم المصرى :

ربما كانت ترجمة إبراهيم المصرى أقرب الترجمات إلى النص الإنجليزى (مختارات علمية من
الشعر الغرامى - ١٩٣٨ - ص ٦٥) فهى تتوخى الدقة وتلتزم بروح النص ، ولا يضيف المصرى
إلا الكلمات المؤكدة للمعنى المساعدة على إيصاله للقارئ العربى . ومع ذلك فهو يحذف صورة
الأخوة بين الزهور ويستبدل بها صورة الجيرة (جارتها) .

٧ - م . وهبه :

تميز ترجمة م . وهبه لهذه القصيدة (الرسالة - ٦ مايو سنة ١٩٤٠ - العدد ٣٥٧ - السنة
الثامنة) بالتناقص الشديد إذ بينا يلتزم المترجم بالنص الإنجليزى فى الفقرة الثانية يتعد عنه كثيرا فى
الفقرة الأولى ، فيخطئ المترجم فى تقديم البيت الثانى حين يقول أن الأنهار تنساب من المحيط -

وصحتها نترج به ، وفي تقديم البيتين الثاني والثالث حين يقول إن الرياح القادمة من السماء تنزل إلى النسمات الوداعة وهذا خطأ - كما أنه يحذف تعبير عاطفة عذبة - وهو يخطئ أيضاً في ترجمة (Law divine) إذ يقول بقانون أزلي ثابت وصحته قانون إلهي - وهذا تصرف في النص يبتعد به عن مرمى الشاعر. كما إن عبارته الأخيرة ركيكة إذ يقول فلم لا يكون أنا وأنت والأفضل أن يقول فلم لا نكون كذلك أنا وأنت ، أو أن يستعيض عن فعل الكينونة بفعل واضح مثل نترج أو تتألف . وهو يترجم صفة (sister) المستخدمة في وصف الزهرة بالصغيرة وهو خطأ واضح .

٨ - مرتضى شرارة :

أما مرتضى شرارة فأهم ما تسم به ترجمته (الأديب - مايو سنة ١٩٤٥) هو حذفه لصورة الزهرة من الفقرة الثانية واستخدامه لحرف الباء استخداماً يؤدي إلى الغموض في المعنى . فهو . يقول في البيت الثاني مثلاً إن رياح السماء تخلط بالإحساس العذب - مما قد يوحي بأن الاختلاط واقع بين الرياح وبين الإحساس بدلاً من أن يقول إن الدافع على اختلاطها هو العاطفة العذبة . كذلك يقول إن كل شيء مرتبط بقانون سماوي - مما قد يوحي بأن الارتباط يقع بين الأشياء والقانون الإلهي أو السماوي كما يقول : وهو يضيف لفظة الروح في صياغة الدعوة إلى التألف والتمازج مع حبيبته ، وفي هذا ابتعاد عن النص الأصلي الذي يعني التمازج في إطاره المطلق .

٩ - إبراهيم سكيك :

ويشارك إبراهيم سكيك في الترجمة التي نشرها لهذه القصيدة (الرسالة - المجلد ١٨ - العدد ٨٩٥ - ٢٨ أغسطس ١٩٥٠ ص ٩٧٩٠) مع معظم المترجمين في تحريفه لصورة الأزهار ، فبدلاً من عبارة « لا ينتشر للأخوات من الأزهار أن تصد عن أخواتها يقول وكذلك تفعل الأزهار والأغصان وفي هذا حذف وإضافة معا . وفيما عدا ذلك يلتزم سكيك بالنص الأصلي في معظم المواضع . وربما كان لنا أن نشير ولو إشارة عابرة إلى ترجمته للتمازج والتألف بالانحداد وهي ترجمة تنقص إلى حد ما من قوة التمازج والتألف التي يوحي بها النص الإنجليزي .

١٠ - المسيرى وزيد :

أما المسيرى وزيد فهما يلتزمان بالنص الإنجليزي التزاما تاما . ولا تكاد ترجمتهما تبتعد عنه في أى موضع ومع ذلك فيمكننا أن نشير إلى ترجمة كلمة (emotion) بحجة ورعا كانت « العاطفة » أقرب إلى تصوير تمازج الرياح وأقرب إلى طبيعة حركتها في السماء ، وكذلك إلى ترجمة (disdain) بسخوت وقد سبق القول في معنى هذا الفعل وما يسببه من مشكلات للمترجمين والمُعربين .

(و) القصائد الأخرى المترجمة :

ولما كان المترجمون قد ترجموا قصائد أخرى كثيرة لشلي في الذخيرة الذهبية لاتعدو مرات ترجمتها ثلاث مرات أو مرتين وأكثرها مرة واحدة فإننا نجمل ملاحظتنا عليها في هذا الجزء من البحث بادئين بما أخذوا من الذخيرة الذهبية ثم ما أتوا به من خارجها ، وأخيراً السنف أو الأجزاء من المطولات التي وردت خاصة في كتاب « قصة الملك الحائر » . ولأننا سنعرض لهذه الترجمات بشكل عام فإننا نرى إننا لسنا في حاجة إلى وضع الأصل الإنجليزي أو العربي لأننا لن نقف عند أخطاء الترجمة أو تجاوزاتها إلا من حيث دلالتها على أحكام عامة سبق أن أوردناها في معالجتنا لترجمات القصائد الأربع التي حظيت بعناية المترجمين .

إلى القمر To the Moon

في هذه القطعة يحدث الشاعر القمر ويسأله من سبب شحوبه هل هو الإرهاق نتيجة تسلقه وإطلاله على الأرض وهيامه على وجهه دون رفيق بين النجوم التي تختلف عنه في الميلاد ؟ ويصفه بالتغير الأبدي كأنه العين الحزينة التي لا تجد موضعاً جديراً باستقرارها عليه .

واتفقت الترجمات جميعاً على ترجمة العنوان ترجمة حرفية ما عدا محمد عبد الوهاب منصور فقد ترجمه بعبارة « أيها القمر » وهي ترجمة مناسبة لأنها نداء والمقطوعة كلها حوار يتحمل النداء . (وقد نشرها في مجلة السياسة الأسبوعية المجلد الرابع - العدد ٢٠٦ بتاريخ ١٥ / ٢ / ١٩٣٠ ص ٢) .

١ - خطأ في الترجمة : ترجم منصور changing بالحائرة وهي بمعنى التغير ووصف به العين على حين أن المراد القمر .

وترجم الهمشري هذه القطعة في مجلة الرسالة تحت عنوان « إلى القمر » (في المجلد الأول العدد الثامن في أول مايو سنة ١٩٣٣ صفحة ٣٢) وقد أخطأ في ترجمة : (companionless) بعبارة « بين رفاق من النجوم » وهي عكس المعنى كذلك ترجم (and ever changing) بعبارة « خبرني لماذا لا يبدو عليك تغير ما » وهي أيضاً عكس المعنى .

وترجم خير الله عصار هذه القطعة في مجلة المعلم الجديد (في المجلد التاسع عشر العدد السادس في ديسمبر سنة ١٩٥٦) بعنوان « إلى القمر » ولقد أخطأ العصار ترجمتها بعبارة « دون شقيق » .. وشذ محمود محمود في ترجمة البيت الرابع فوصف النجوم بأن مولدها غير مولد القمر . أما سائر المترجمين فقد اتفقوا على أن النجوم نفسها اختلف مولد بعضها عن مولد بعضها الآخر . ولقد ترجم محمود محمود هذه المقطوعة في كتابه في الأدب الإنجليزي (صفحة ٢٥٢ سنة ١٩٦٥) :

٢ - حذف حذف عبد الوهاب منصور وصف تغير القمر بالأيدى .

٣ - إضافة : زاد منصور الوجتين وزاد في البيت الثالث الفعل أتبعك والإضافة تغنى عنه وترجم (companionless) بترادفين هما دون رفيق أو أنيس وأولها يغنى عن الثاني . وفعل الأمر نفسه في كلمة (birth) ، وكان في إمكانه أن يستغنى عن كلمة النشأة ، وفعل الأمر نفسه في البيت الأخير ، إذ أتى بعبارتين مترادفتين ، هما يسترعى انتباهها ويستدعى استقرارها ، واحداهما تغنى عن الأخرى .

ولكن هذا الترادف أعطى العبارة صبغة عريية أدبية .

وزاد محمد الهمشري كلمة سر في « سر اصفرارك » وكلمة « جاهدأ » في السطر الثاني . وأتى خير الله عصار بترادفين أيضا في وصف التغير بعبارة « دائما إلى الأبد » وإحداهما تغنى عن الأخرى .

وزد المسيرى وزيد كلمة أبراج في قولهما أبراج السماء وعلى وجهك في قولها « هائماً على وجهك » والزيادتان تكملة للمعنى تعطى صبغة عريية للترجمة .

وزاد محمود محمود كلمة « سماك » في قوله سماك السماء وهي تعطى طابعاً عريياً للترجمة .

٤ - التصريف : البيتان الأولان في الأصل يكونان جملة واحدة تحتوى على استفهام واحد ولكن عبد الوهاب منصور جعل كل بيت جملة مستقلة ، وجعل كلا منها استفهاماً مستقلاً وتصرف في وصف العين بالحزينة فجعلها محرومة من مباحج الحياة وهو تصرف حسن . كذلك تصرف الهمشري في الترجمة فطلب إلى القمر مرتين أن يخبره وهو أمر مستفاد من القطعة كلها .

تعليق عام : لا يوجد ما يدل على أن أحداً من مترجمي هذه المقطوعة اطلع على ترجمة غيره ، وأقرب الترجمات إلى النص الإنجليزي ترجمة المسيرى وزيد ومحمود محمود وأخطأ خير الله عصار نحويًا فجاء بالاسم الموصول « التي » بعد نكرة (عين حزينة التي ..) وهذا لا يصح فالاسم الموصول لا يأتي إلا بعد معرفة .

The Indian Serenade

الأغنية الهندية

لم تلق هذه القصيدة رواجاً كبيراً ، فلم يترجمها من المصريين غير المسيرى وزيد^(١) ، إضافة إلى ترجمة الأديب العراقي مرتضى شراره التي نشرها تحت عنوان « أنشودة المساء » (في العدد الحادى عشر من السنة الخامسة من مجلة الأديب اللبنانية تشرين الثانى ١٩٤٦ ص ٣٣) . وعندما نقارن هاتين الترجمتين بالأصل الإنجليزي نجد كلا منها وقعت في بعض الأخطاء ، غير أن أخطاء المترجم العراقي أكثر من أخطاء المترجم المصرى . فقد ظن أن كلمة (sweet) في البيت الأخير من المقطع الأول وصف للمقصورة والصحيح أنها نداء للحبيبة .

وترجم كلمة (Airs) في البيت الأول من المقطع الثانى بالنسمات والصواب أنها أنغام . وظن أن كلمة (Dark) في البيت الثانى من نفس المقطع تعنى الظلام على حين أنها تعنى وصفاً للجدول أو المجرى .

وفى المقطع الثالث ترجم كلمة (Eyelids) بالمقلة التي تعنى العين والصواب الأجفان . وأما المسيرى وزيد فقد وقعا في غلطة واحدة لأنها ترجما كلمة (Fail) في البيت الثالث من المقطع الثانى بكلمة بغيض ، والصواب يضعف أو يقل .

وفما عدا ذلك فقد حافظا على النص الإنجليزي فلم يمحذا منه شيئاً . أما مرتضى شراره فقد حذف أشياء : حذف (من أحلامى بك) في البيت الرابع من المقطع الأول لأن السياق يدل عليها ، والبيت الأخير من المقطع الثانى وكلمتى (Again, Oh) من البيت قبل الأخير من المقطع

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » ١٩٦٤ - ص ٢٤٨

الأخير ، وزاد في المقطع الثاني وصف الحلم الجميل ، وعبارة (وأنا أشعر) والزيادة الثانية تتلاءم مع النص .

وحذف المسيرى وزيد كلمة (Oh) وأتيا بدلا منها بكلمة (بالله) وهو تصرف معقول . وأخيرا نجد أن المسيرى وزيد قد احتفظا بالعنوان الأصلي ومرتضى شراره يضع لها عنواناً من عنده فساها (أنشودة المساء) . ونجد المترجم العراقي استخدم ألفاظاً شائعة مثل الفعل (تتلامع) أو أقل شيوعاً مما استعمله المسيرى وزيد ، مثل (المقصورة) في مقابل (الغرفة) وإن كان في هذه الكلمة أكثر دقة لأن (chamber) تطلق على غرفة النوم ، والمقصورة هي الغرفة التي تعتزل فيها المرأة .. واحتفظ باسم الزهرة الأجنبية على حين حوله المسيرى وزيد إلى الاسم الشائع في مصر .. وهو المانوليا .

ومال المسيرى وزيد إلى الترجمة الحرفية التي تتجلى في منتصف المقطع الأول والأبيات الأخيرة من المقطع الثاني ، فيبدو في العبارة بعض الركاقة .

واعتقد أنها اطلعا على ترجمة مرتضى شراره بدليل الاتفاق اللفظي بينها في ترجمة البيتين الثاني والسابع من المقطع الأول ، والبيتين الثالث والخامس من المقطع الثالث ، غير أنها تخلصا من الأخطاء التي وقع فيها .

Lines written among the Euganean Hills

أبيات كتبت بين التلال الأيوجينية

هذه قصيدة ذات شكل تقليدى أو كلاسى وذلك فى بنائها العام وأيضاً فى نظمها وعروضها وقوافيها . أما عن بنائها العام فهو إطار القصيدة الوصفية التأملية (meditative-descriptive) أو قصيدة التأملات والوصف التى استحدثها وردز ورث ، والتى نشأت فى إطار وصف المناظر أو البقاع المحددة (Local Descriptive) التى شاعت فى القرن الثامن عشر باعتبارها نوعاً جديداً من الأنواع الشعرية أضيف إلى القصائد الغنائية والقصصية والدرامية . وأهم ملامح القصيدة الوصفية التى ازدهرت فى القرن الثامن عشر هى انتقاء الشاعر لبقعة معينة يصادفها أو يمر بها أثناء تجوله فيتخذ من مكان مرتفع فيها مقراً (station) يقف فيه أو يجلس على كرسى الرسامين أو على صخرة أو ربوة .. إلخ ثم يصور بقلمه معالمها بادئاً بالخلفية (background) أو بمقدمة المنظر (Foreground) ومتقللاً فى ربوعها مسجلاً خواطره والمشاعر التى تتنبه وهو يتأملها . ومن خصائص هذه القصيدة الوصفية أن يكون المنظر غريباً عليه وغالباً ما يكون أوروبياً أو غير إنجليزى ؛ ومن ثم يتيح له أن يستلحى صوراً وأفكاراً من تاريخه ، أو أن يراه بعين جديدة كأنما يرى الأشجار لأول مرة ويرى الجبال رموزاً لأفكار وأحاسيس لم يعهدها فى بلده وهكذا ..

وقد ارتبط ازدهار هذا النوع من الشعر الوصفى بمدرسة الجمال الطبيعى (The Picturesque school) التى ارتبطت هى الأخرى بازدهار فن الرسم الذى تعزى بعض تقاليده فى القرن الثامن عشر إلى ما كان يسمى بالرحلة الكبرى (the Grand Tour) وهى التى كان يقوم بها أبناء الأثرياء فى أوروبا باعتبارها جزءاً من تعليمهم . وبمرور الأيام استقلت القصيدة الوصفية عن فن الرسم واقتربت من فن الشعر فلم تعد تهتم بالألوان والظلال والأشكال اهتمامها بالتأملات والمعاني والأفكار . وقد كان هذا التحول مؤشراً ودليلاً هاماً على تغير الحاسة الفنية الذى أحدثه الشعراء الرومانسيون ، ويمكننا أن نقول باختصار أن القصيدة الوصفية التى تطالعنا فى « الفصول » من تأليف الشاعر جيمس « طومسون » ، أو فى بعض قصائد « جرنى » أو « ويليام

كوبير» قد تغيرت على أيدي صغار الشعراء ولندكر منهم «الليدى وينتسلس» (Lady Winc-hilsea) حتى وصلت عند وردز وورث إلى قصيدة الوصف التأملية ، ممثلةً أروع تمثيل في قصيدته «كنيسة تينترن» . والطريف أن وردز وورث قد بدأ حياته الأدبية في إطار هذه التقاليد الوصفية مثلما تشهد على ذلك أولى قصائده وهي «عجالات وصفية» (Descriptive sketches) ، و «نزهة في المساء» (An Evening Walk) ومن الطريف أيضاً أن تستمر هذه التقاليد إبان الحركة الرومانسية نفسها فتخرج لنا عملاً من أروع أعمال لورد بيرون وهو أسفار هارولد (أو الفارس هارولد) .

وتتمى قصيدة شلى إلى هذا اللون انتماء يكاد يكون كاملاً ؛ بل أن لها وشائج متينة بقصائد وردز وورث الأولى ، كما أنها تشترك عروضاً وقافية ومبنى في الشكل الكلاسى الذى لم تخرج عنه كل هذه القصائد وهو شكل البيت المقيى وبحر الأيامبوس خماسى التفعيلة (Heroic Couplet Iambic Pentameter) كما أنه يستخدم أدنى حد من الزخاف ، وتسم عبارته بكثير من الخصائص التى اتسم بها شعر وردز وورث في المرحلة الأولى .

ولكن ثمة صفات تهب لقصيدة شلى مذاقاً خاصاً وتجعلها علماً عليه وحده . وأول هذه الخصائص موضوعها المجرد ؛ إذ أن التأملات التى يقدمها شلى لاتصل بموقف إنسانى محدد بمجدد أو بحالة شعورية مخصصة متميزة متفردة ولكنها تدور حول موقف الإنسان في المجتمع والكون بصفة عامة ، وتشتمل على عبارات تقرب في إيجازها من فن الإييجرام (epigram) مثل لا يحصد الإنسان إلا ما زرع - (البيت ٢٣١) ومثل لاتورث القوة إلا القوة (٢٣٢) وهكذا . وربما كانت هذه العبارات والتأملات التى لاتصلها بصلب القصيدة إلا أوهى الصلات هى الدافع على حذف الفقرات التى تشتمل عليها من الأجزاء التى ضمنها (بالجريف) « ذخيرته الذهبية » .

وأهم سمة تتميز بها هذه القصيدة هى بناء الجملة الممتد المتداخل ، والصور التى تتولد بعضها من داخل بعضها الآخر ، بحيث تذكرنا ببعض صور شكسبير الممتدة (extended) فى مسرحياته الكبرى . ويكفى للتدليل على هذا تلك الصورة التى يفتح بها شلى قصيدته والتى تمتد فتصل إلى ٢٦ سطراً أو بيتاً وغيرها . كثير كما تتميز هذه القصيدة أيضاً بالصور متبادلة الحواس ، أى التى تقوم على الحواس المتبادلة (Synaesthetic Imagery) والتى ضررنا لها أمثلة من قصائد أخرى فى معرض حديثنا عن فنه الشعرى . ويمكن أن نصف موضوع القصيدة بأنه تأمل فى أحوال الإنسان

في أوروبا وبالذات في إيطاليا في أعقاب حروب نابليون ؛ فهي من ثم تأملاته حول الحرية ومنايع الحب التي تفجرها وفي فكرة السلطة وما تحتوى عليه من حقد وبغضاء وطمع في مظاهر الدنيا الزائلة ، وما ينبغى على الإنسان أن يتعلق بأهدابه من إيمان بعالم الحب الرحيب والطاقة البشرية على احتضان الوجود دون لجوء إلى سيف الغازي أو أنياب المقاتل المفترس . وشلى يقدم هذه الأفكار من خلال تأمله لصورة الفجر في وادي لومبارديا في إيطاليا ، مستهلاً صورته الوصفية (ولا ينبغى أن ننسى أنها قصيدة وصف في المكان الأول) بمشهد الليل الملهم الذي يلف ملاحا تتقاذف سفينته الأمواج في بحر لحى العباب تعصف بها الأنواء دون بارقة أمل في النجاة ، أو جزيرة تلوح في هذا السواد الحالك . والملاح هنا بطبيعة الحال هو شلى ، وهو أيضاً الإنسان ؛ وهذا هو الجديد في استهلال القصيدة أى في مطلعها الباهر . وبراعة الاستهلال ترجع إلى الثقة في قدرة ذهن الإنسان على الأمل ، إذ يقول شلى بادئ ذي بدء :

بحر الشقاء الواسع العميق
لا بد أنه يزخر بالجزر الخضراء
وإلا ما واصل الملاح الشاحب الكليل
رحلته (واحتمل الوعناء)

ويستمر شلى في تطوير صورة الملاح هذه فيقدم لنا صورة بحرية يدين بكثير من ملاحظها إلى قصيدة الملاح المرم ، وإلى كثير من القصائد التي تعالج موضوع الرحلات البحرية ومخفل بها الأدب الإنجليزي . وفي البيت ٦٦ يؤكد شلى هذه الصورة إذ يعود إليها قائلاً أنه يرى كثيراً من الجزر المزهرة وسط مياه بحر العذاب المترامى الأطراف^(١) ثم يحدد موقعه الشخصى على إحدى هذه الجزر وسط « الجبال اليوجانية » في إيطاليا . وبعد ذلك يستغرق في وصف الفجر ثم يصف المدينة على شواطئ البحر ويستغرق في تأملاته السياسية مستعيداً ذكريات الأباطورية الرومانية والتراث الكلاسي ، مشيراً في كل عدة أبيات إلى بعض الآلهة الوثنية التي استخدمها الرومان في تجسيد مثلهم العليا ؛ ويعدها يصف سطوع الشمس وحلول الظهيرة ثم الأصيل والغروب منهيًا قصيدته نهاية متفائلة تبشر بالأمل لبني الإنسان جميعاً ويعودة الشباب إلى الأرض التي نسير عليها ونعيش .

(١) لاحظ تشابه الابقاع في هذا البيت . (In the waters of wide agony)

مع بعض أبيات قصيدة الملاح النائه لمل محمود طه .

وقد حذف جامع النخيرة الذهبية الأبيات من ٢٧ - ٦٥ ومن ١٤٢ - ٢٨٤ وقد نهج المسيرى وزيد نهجه فلم يترجما إلا المقتطفات التي أوردتها في كتابه ، والترجمة دقيقة إلى حد بعيد ويمكن أن نبدي عليها للملاحظات التالية .

يترجم المسيرى وزيد (Divided will) إرادة منقسمة ومعناها متردد أو حائر أى عزيمة غير صادقة ، وكذلك يترجمان (Longing) بيبقى الحنين ومعناها هو الأمل أو الطموح (والترجمة الشائعة لها اليوم هي الشوق أو الاشتياق) ويترجمان (Till the eastern heaven bursts) (البيت ٧٦) حتى تنفجر السماء الشرقية ، والأفضل أن تترجم حتى تنفجر الأضواء في الأفق الشرقى . ويترجمان (fathomable) بـ العميقة والأفضل أن تترجم التي لا يسبر لها غور . وفي البيت ٩٢ يترجمان (vaporous air) بـ الهواء الندى ، وهذه صورة من الصور الشائعة والهامة في الشعر الرومانسى لأنها تمثل ظاهرة شائعة يعهدا كل من عاش في أوربا. وهي الأبخرة التي تنقلها النسيمات وتكسى شكل السحب الصغيرة وأحيانا تكسى أشكالا أخرى على سفوح التلال وفي الوديان . ولهذا فالأفضل أن تترجم الأبخرة أو سحاب البخار أو السحاب القريبة التي يحملها الهواء (أو الهواء الذى يحمل الأبخرة) .

ورغم أن كلمة مسكونة لاغبار عليها في حد ذاتها (البيت ٩٦) فإن استخدامها صفة للجدران بالمعنى الآخر الشائع في عصرنا ، وهي أنها مسكونة بالجن أى (haunted) والأفضل أن نقول الآلهة بالسكان أو المكتظة بالناس أو العامرة بالبشر ، وهما يترجمان (As the tides change sullenly) (البيت ١٣٣) بـ بينما الأمواج تتغير في ضجر ، وهذا بعيد عن المعنى الذى يرمى إليه الشاعر فهو يشير إلى حركة المد والجزر التي لامشاعر لها ولا رحمة فهي حركة الزمن نفسه وكأنه يقول « كره الغداة ومر العشى » وللمقصود بـ (sullen) ليس الضجر بل الرزانة والقتامة والجهامة فهي الحركة المتجهمة للمد والجزر . وفي البيت ١٤١ يترجمان (O'er the waters of his path) بـ فوق مياه طريقه ، وهذا ليس خطأ ولكن المعنى لاتنقله هذه الصورة كاملاً وذلك لأن حرف الإضافة of يستخدم في الإنجليزية كما ذكرنا في موضع آخر ليس للإضافة وإنما للدلالة على المادة التي صنع منها المضاف ، والمعنى إذن يختلف عما ذكره المترجم إذ ليس للطريق مياه وليس في الطريق مياه ولكن الطريق من ماء ؛ وإن شئنا استخدمنا النسبة كما هو الحال في الاصطلاح العربى الحديث فقلنا فوق طريقه المائى . ويحذف المترجمان من البيت ٢٩٣ صورة

(overflowing) أى التى تفيض بعد امتلائها كما يترجان (silent) بساكن والأفضل أن يقولوا صامت لأن السكون ضد الحركة والصمت ضد الكلام . و يترجان (hoary) بالرمادى والأفضل أن يترجم بالهرم أو العتيق فعنى الكلمة ، الذى وخطه الشيب .

و يترجان (silent) بالساكن مرة أخرى (فى البيت ٣٣٠) . و يترجان (flee) بيطير وصحتها يهرب (فى البيت ٣٣٢) وهى غير fly التى قد تعنى الطيران أو الهرب كما يترجمان (ancient pilot) (فى البيت ٣٣٣) — برياتها العتيق وربما كانت كلمة القديم أو الأول فى هذا السياق أفضل من أى معنى من معانى الهرم وما شابه (لأنه يعود من جديد إلى الدقة) . وهما يترجان (flee) مرة أخرى بيطير (فى البيت ٣٣٧) . و يترجان (gulf) بالهوة وصحتها الخليج لأن الشاعر يصف خليجاً أمامه (وفى البيت ٣٣٩) يترجان (wild) بالهائجة (وقد أتى الحديث عنها فى قصيدة الرياح القرية) — و يترجان (wave) بالأمواج وصحتها البحر و يترجان (wraps) بيلفها وهى من الكلمات المفضلة لدى المسيرى وزيد . فهما يستخدمانها فى ترجمة (sun-girt city) أى المدينة التى تحيطها الشمس أو تحيط بها الشمس (المدينة التى تلفها الشمس — البيت ١١٥) ، وفى ترجمة (dark-skirted wilderness) أى البرية التى تكتنفها الظلمات (البرية الوعرة التى تلفها الظلمة) . وهنا فى ترجمة (the wild wave wraps) أى حبيسة البحر الضارى (تلفها الأمواج الهائجة ٣٤٠) و يترجان (cove) بدجو وربما كان من الأفضل ترجمتها بدشط . وهما يحذفان (wild) من البيت ٣٤٧ فى وصف الشاعر لتمحات البحر أو همساته .

ويدل أن ثمة خطأ مطبعياً فى ترجمة البيت ٣٥٩ ، إذ يصف الروح بأنها الهائجة وربما كان يقصد الهائجة ، وعلى أى حال فإن شلى يعنى الروح المتسامية أو التى تسمو أو التى تتصاعد إلى السماء وهما يترجان (abode) بكامن وربما كان من الأفضل ترجمتها مأوى . وأخيراً فإن (it) فى البيت ٣٧٠ . تعود إلى الحب وليس إلى الحميلة كما يفسرها المترجمان . وكذلك فإن (vain) تعنى الذى يذهب عبثاً أو أدراج الرياح وليس العابث (البيت ٣٧٢) . وفيما عدا ذلك فالترجمة صادقة وأمينة كما سبق القول .

To Music, when soft voices die

إلى

هذه قصيدة صغيرة تقدم صورة مركزة للذكرى التي تظل في ذهن المحب بعد رحيل حبيبته . وتتكون من مقطعين يتكون كل مقطع من جملتين ، كل جملة في بيتين تقدم تشبيهاً لما يبقى من الانطباع الحسي بعد ذهاب الشيء الجميل . وقد ترجمها أولاً عبد المنعم العالم في مجلة الأديب (أيلول ١٩٤٩ - السنة الخامسة الجزء التاسع صفحة ٢٠) ثم كاظم محمد علي الخليفة في مجلة الثقافة (٧ مايو ١٩٥١ العدد ٦٤٥ المجلد ١٣ صفحة ١٧) ثم خير الله عصار في مجلة المعلم الجديد (ديسمبر ١٩٥٦ المجلد ١٩ العدد ٦ صفحة ٦٨ بغداد) .

الأخطاء :

يخطئ عبد المنعم العالم في فهم القصيدة تماماً فيقدم لنا صوراً تختلف اختلافاً تاماً عما يرمى إليه شلي فبدلاً من أن يقول إن الموسيقى عندما تموت الأصوات العذبة تظل تتردد في الذاكرة ، يقول إن الموسيقى تتلاشى بأصواتها العذبة وهي ترن في الذاكرة . كذلك يخطئ كاظم الخليفة في ترجمة الأصوات بالأنغام ، كما يخطئ خير الله عصار في ترجمة العذبة بالناعمة ، و ترجمة تتردد (أو تتذبذب) بترنم . ويخطئ العالم تماماً في ترجمة الصورة الثانية فبدلاً من أن يقول إن عبر زهرات البنفسج العذبة عندما تمرض هذه الزهرات يظل حياً في الحاسة التي أحيها ، يقول إن النسم بأريج البنفسج يتهادى ليعث الذاكرة من جديد ، ويخطئ كاظم الخليفة في فهم كلمة (quicken) فيتصور أنها تعني الإسراع فيترجمها بـ يرع ، ويخطئ عبد المنعم العالم أيضاً في ترجمة الصورة الثالثة فبدلاً من أن يقول إن أوراق الورد تصبح فراشاً للحبيب ، يقول أنها تتساقط على وسائد العشاق . أما كاظم الخليفة فيترجم الوردة بالأزاهير . ويخطئ العالم والخليفة في ترجمة (gone) بالموت وصحتها الرحيل الذي قد يحتمل بطبيعة الحال الرحيل عن هذا العالم . ولكن الصورة الشعرية لا تحدد مكان الرحيل . ويخطئ العالم في تصور أن الحب يموت في النهاية ؛ كما يترجم أفكاره قاتلاً إنها تنهال عليك بينما يترجم خير الله عصار نفس الكلمة بذكراك .

الحذف :

يحذف المترجمون جميعاً عبارة الذي يحية .

الإضافة :

يضيف العالم عبارة رقدته الأبدية ولو أنها تتمشى مع المعنى الذي يتصوره ، وكذلك يضيف
خليفة « عندما تعرجُ روحك إلى السماء » فهي تتمشى مع المعنى الذي يتصوره .
وأقرب الترجمات إلى النص الإنجليزي هي ترجمة خير الله عصار ، بل إن بها لمسة من رقة
النص الأصلي وبنائه اللغوي الدقيق .

A Lament

O World! O life! O time!

مرثية

لم أعر إلا على ترجمة واحدة لها قام بها عبد الوهاب المسيري وزيد صاحباً كتاب
الرومانتيكية .. وترجمتها دقيقة التما فيها الترجمة الحرفية وترتيب الأبيات فجاءت أقرب إلى
النص الإنجليزي منها إلى التعبير العربي ؛ وإن كانت لم تخل من الوضوح العربي .
وأختلف معها اختلافاً خفيفاً في البيت قبل الأخير .. فقد ترجما (faint) بالرقيق وأفضل أن
ترجم بالضعيف .

The Poet's Dream

On a Poet's lips I slept

حلم الشاعر

هذه إحدى أغنيات جوقة الأرواح في آخر الفصل الأول من مسرحية « برومثيروس طليقاً »
وفيها نرى إحدى الأرواح (الروح الرابعة) تتقدم بمد يد المعونة ، بينما يتوقف الحوار بين إيون
وبانتيا ريثما ينتهي من الغناء . والروح الرابعة تمثل رؤية شلى للشاعر وقدرته على الخلق ، وهي

الصورة التي تذكرنا بما يقوله شكسبير في الفصل الخامس من مسرحية « حلم ليلة صيف » من اشتراك المجنون والعاشق والشاعر في ملكة الخيال التي هي العامل الأساسي في الخلق الفني . والأغنية تجعل من الحلم صنوا للخيال وتنتهي لنفس النهاية الشكسبيرية بتقديمها لقدرة الشاعر على أن يخلق من هباء الهواء والعدم صورا تنبض بالحياة ، بل يزيد عليها شلى أن حظها من الحقيقة أكبر من حظ الأحياء .

والترجمة المنظومة التي يوردها نظمي خليل في نطاق « قصة الملك الحائر » (١٩٣٦ صفحة ٤٣ وما بعدها) تدخل في نطاق التعريب بتصريف بل بتصريف شديد ، ويكفى أن نورد هنا نموذجا للأبيات الثلاثة الأولى التي يفترض أنها ترجمة للصورة الأولى حتى ندرك مدى التصريف الذي يلجأ إليه نظمي خليل .

لقد ساقني للكرى خاطرى فنمت على شفتي شاعر
وأودعت في نغمي زفري كطيف من الحلم الساحر
ثناه الهوى عن نعيم الغناء فعاش على مُلِّم طاهر
والأصل يقول : « رقدت على شفتي شاعر أحلم مثل العاشق الخبير أحلاماً يصوغها صوت
أنفاسه » . ولا مجال هنا بطبيعة الحال إلى رصد الأخطاء أو الحذف أو الإضافة لأن النظم له مقتضياته التي تدعو العرب إلى مثل هذا التأليف الجديد .
أما المسيرى وزيد فيقدمان ترجمة نلاحظ عليها مايلي :

الأخطاء :

بدلا من (love-adept) أى الخبير بالحب أو العاشق المحرب يقول المعربان عاشق أورده الغرام موارد التلف . وبدلا من قلات أثرية يقولان بجنالية لا مادة فيها كما بخططان في ترجمة

The lake-reflected sun illumine
The yellow bees in the ivy-bloom

بـ يتأمل خيال الشمس يسطع في أعماق الغدير ويتأمل النحل الأصفر في أزهار اللبلاب ، وصحتها أن ضوء الشمس الذى تعكسه البحيرة يغمر النحل الأصفر (وهو يرشف الرحيق) في أزهار اللبلاب كما بخططان في ترجمة (more real) بأنها أوفر حياة وصحتها أوفر حظاً من الحقيقة .

*To
One word is too often profaned*

كلمة غالباً مادنت

لم يطلق شلى على هذه القصيدة أى عنوان وإنما اكتفى بتسميتها « إلى » وهكذا فإن عبد المنعم العالم يتخذ « إليها » عنواناً ، بينما يتخذ عبد الملك نورى من البيت الأول عنواناً لها . وهى قصيدة من جزأين تتميز بالأفكار المجردة وتعتمد اعتماداً كبيراً على البناء الداخلى وموسيقى الألفاظ ، ولهذا فإن المترجمين لم يوفقوا فى نقلها إلى العربية والمثل الواضح على هذا البناء اللغوى الذى يشيع فى الإنجليزية دون العربية .
فى البيت الأول مثلاً يقول :

*One word is too often profaned
For me to profane it,*

ومعناه أن ثمة كلمة معينة لكثرة مادنها الناس باستخدامهم إياها فى غير معناها لا يظن الشاعر أنه سيدنسها بدوره إذا استخدمها . وهذا معنى مضغوط فى البناء الإنجليزى ولا يمكن أن يحاكيه بناء عربى مماثل ، وهكذا فإن عبد الملك نورى الذى يترجم هذه القصيدة فى مجلة الأديب (العدد ١٢ ديسمبر ١٩٤٩ - صفحة ١٤) يترجم البيت الأول (كلمة غالباً مادنت) وصحتها أنها دنست مراراً وتكراراً وأكثر مما ينبغى . ولا ينجح البناء العربى الذى يستخدمه فى نقل المعنى فهو يقول « كلمة غالباً مادنت أمامى لادنسها » . وينطبق نفس الكلام على البيت التالى إذ يقول شلى إن ثمة عاطفة من كثرة ملاقت الصد دون مبرر أصبح على الحبيبة ألا توالى الصد ، فهو يترجم هذه العبارة (وشعور حقر لك خطأ لتدريه) . ويبدو أنه لم يجد فائدة فى محاولة محاكاة البناء الإنجليزى للعبارة فترجم البيت التالى ومعناه « أن ثمة أملاً - لكثرة ما أصبح يشبه اليأس يجعل بالحبيبة ألا تحمده بالحرص الحذر » فهو يقول : أمل كاليأس للفطنة أن تنقذه . والعبارة بالإنجليزية تستمر لتقول إن الشاعر يرى تعطفها أعز عنده من تعطف سواها ، ولكن المترجم يقول : والعطف منك أعز عندى من حب الآخرين ؛ فيخلق صورة جديدة يقارن فيها ضمناً بين

العطف والحب .. أما الجزء الثاني من القصيدة فيوفق عبد الملك نوري في ترجمته إلى حد بعيد على عكس عبد المنعم العالم الذى يعكس المعنى تماماً (مجلة الأديب - العدد ١١ نوفمبر ٤٩ - صفحة ١٦) .

الأخطاء :

يخطئ عبد المنعم العالم في معنى البيت الأول ، فبدلاً من أن يقول إن الشاعر لا يستطيع أن يمنح ما يسميه البشر حبا يقول أنا لا أستطيع التخلي عن الحب ، ويتصرف في ترجمة البيت الثاني تصرفاً مقبولاً ولكنه يخلط بين مواقع الأبيات ويسئ بذلك فهم عدم رفض السماء للعبادة (أو الصلاة) التي يرفعها القلب فيقول « فالسما لا تعارض الفراش في حنينه للنجوم » وهذا خلط بين هذا البيت والبيت الذى يليه وهو أن العبادة أو الصلاة مثل اشتياق الفراش للنجوم وتطلع الليل إلى الصباح . كما أنه يسئ فهم هذه العبارة الأخيرة وترجمتها والليل لا يعوق الفجر من الانبثاق .

Invocation or Song Rarely, rarely, comest thou

نادراً ما تأتئين

هذه من أغاني شلى الرقيقة التى يتزع فيها إلى التجريد فيخاطب روح البهجة أو روح الفرح فى ثمانى فقرات تعتمد على الإيقاع السريع والموسيقى الغلابة والقافية اللينة ، وهو يمزج فيها أحاسيسه بالحزن ، فأمله أن تعود إليه الفرحة حين ينشد ما يحبه حقاً فى الطبيعة التى لاتدنسها أحزان البشر .

وقد ترجمها المسيرى وزيد ترجمة دقيقة فيما عدا مايلي :

فى الفقرة الأولى يستخدم المترجم انطلقت بدلا من فرت أو هربت ، كما يستخدم المنطلقين فى الفقرة الثانية بدلا من الأحرار ويخطئان فى ترجمة (false) بزائف وصحتها خائن وفى الفقرة السابعة يترجم (solitude) بالوحدة والأفضل أن يترجم بالعزلة .

To Night

Swiftly walk over the western wave

إلى الليل

هذه قصيدة من خمس فقرات متأسكة الصور ذات أفكار متداخلة تنبع كلها من نشدان الشاعر لقدوم الليل . وأبدع ما في القصيدة هو أن الشاعر لا يريد الليل مثلما كان يناجيه شعراء العصر الألبزاني . مثل صمويل دانيال أو الشعراء الرومانسيين الأول مثل وليام وردزورث على أنه صنو الرقاد ومن ثم قرين الموت ؛ ولكن باعتباره الجو الخاص الذي يمكن للحظات الوعي أن تتكشف فيه ، ولذلك فهو يعيد ذكر الصورة التقليدية من أن الموت هو أخ الليل والنوم ولكنه يغيرها فيقول « إن الموت لن يأتي إلا بعد الليل » وهكذا فإن شلى يرى في الليل حياة لاغية عن الوعي .

وقد ترجم هذه القصيدة أولاً مرتضى شرارة في مجلة الأديب (العدد ٥ مايو ١٩٤٤ ص ٣٣) بعنوان « ياليل » ؛ ثم ترجمها سكيك في مجلة الرسالة (٢٨ أغسطس ١٩٥٠ - مجلد ١٨ العدد ٨٩٥ ص ٩٧٩) بعنوان « الليل » ولكنه لم يكمل ترجمتها وتوقف عند البيت ٢١ أى عند آخر الفقرة الثالثة .

وقد وفق المترجمان بصفة عامة في تعريبها للقصيدة ولكنها لم يقدم الصورة الأصلية التي يدعو الشاعر فيها الليل إلى القدوم . فالشاعر يبدأ بمخاطبة الليل داعياً إياه أن يبحر خطاه فوق البحر من الغرب حيث غاب النهار ؛ ولكن شرارة يترجم هذا المعنى قائلاً « طيرى فوق الأمواج الجنوبية » وربما كانت صفة الجنوبية خطأ مطبعياً . بينما يترجم هذا المعنى إبراهيم السكيك قائلاً « سبرى بسرعة يا روح الليل وأنت تتجاذبن أمواج البحار الغربية » .

الأخطاء :

يترجم شرارة كلمة (lone) أى موحش بالمظلمة . والملاحظ أن شرارة لا يمزج بين فعل يسير الذى يورده الشاعر في البداية وبين الطيران الذى يورده الشاعر في النهاية فيترجم الاثنين بطيرى بينما يوجد سكيك بين الفعلين أيضاً فيترجمها بـ « يسرى في البداية والنهاية » .

ونحطى شرارة في فهم تعبير أن العباءة مطرزة بالنجوم في ترجمها قاتلا اختبىء من الكواكب الهاوية كما نحطىء في فهم تعبير (long sought) أى التى تاقت لها النفس طويلا في ترجمها وأطلى تفتيشك . ونحطىء شرارة في زمن الفعل في الفقرة الثالثة بل في زمن الأفعال جميعاً ، وبدلاً من مخدع النهار يترجم الكلمة براحتة ، بينما يترجمها السكيك بـ « ينحدر ليستريح في مقره » . ونحطىء شرارة في فهم (thou art you are) بالإنجليزية الحديثة فيتصور أن (Art) معناها فن .

الإضافة :

تتميز الترجمتان بأقل قدر من الإضافة . يضيف شرارة صفة الفاحم إلى شعر الليل أما سكيك فيجعل الشعر فاحماً وطويلاً ، ويضيف أيضاً صفة المتعب للنهار . وتعتبر الفقرة الخامسة فقرة غير دقيقة على الإطلاق إذ تتسم بإضافة عبارات كاملة وحذف أخرى ، إذ يضيف شرارة سأطلب البهجة طلب المتأمل وأسأل عنك ، وهذا بطبيعة الحال بدلاً من النص الأصلي الذى يقول ولا أطلب من أحدهما تلك المنة التى أطلبها منك .

*Stanzas written in dejection near Naples.
The sun is warm, the sky is clear*

فقرات شعرية

كتب في حالة اكتئاب بجوار نابولي

لم يترجم هذه الفقرات الشعرية - كما يسميها شلي - إلا المسيرى وزيد وقد ترجما النص الكامل - أى الفقرات الخمس الموجودة في الديوان ، ولكننا نركز هنا على الفقرات الأربع الأولى التي وردت في « الذخيرة الذهبية » والتي تمثل شلي كما عرفه وتأثر به الشعراء العرب .
والقصيدة تمثل الحزن الرومانسي أصدق تمثيل أى ذلك الحزن الذى يحلو للشاعر أن يزعمه لنفسه باعتباره قناعاً شاعرياً (mask) وهذا نوع خاص من الحزن ولد مع الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وارتبط بها خلال القرن التاسع عشر ويمكننا أن نلمح جذوره في رنة الحسرة على الماضي والحنين إليه (nostalgia) وما اقترن بهذا من بكاء على الزمن المنصرم وكل ما يتصل بالماضى (crying over time past) وأيضاً فيما صاحب هذا من اعتداد بالذكريات وبكل ما لا يستطيع الشاعر أن يستعيده من لحظات الصفاء والهناء التي ارتبطت ببراءة الطفولة ، أو بما أصبح يسمى في النقد بفترة ما قبل التجربة (pre-experience) وقد تطور هذا الحزن الشاعري على أيدي الشعراء الإنجليز الذين مهدوا للحركة الرومانسية الكبرى مثل توماس جري (Thomas Gray) وأوليفر جولدسميث (Oliver Goldsmith) ومارك اكينسياد (Mark Akenside) وسواهم من غير المشاهير مثل صمويل روجرز (Samuel Rogers) وحني باولز (Bowles) الذى كان كولريديج من المعجبين به فانخذ صوراً محددة كان ينبغي على الشاعر الالتزام بها على الأقل في بداية حياته الشعرية . ومن هذه الصور إحساسه بالعزلة (solitude) والابتعاد عن مجرى حياة البشر واهتماماتهم أو إحساسه بالوحشة ، أى تقطع السبل بينه وبين من حوله من البشر ولم يكن في عزلة عنهم . (Loneliness) أو إحساسه بالتفاوت بين حاله وحال غيره ممن تبسم لهم الحظ سواء في الحب أو في الهناء العائلي أو في العمل ، أو إحساسه بضيق شيء ما من حياته سواء أكانت مشاعر الشباب (أو الشباب نفسه) أو مشاعر الطفولة أو الإيمان أو العاطفة المتأججة سواء للطبيعة

أول البشر أوحى لذاته إلخ .

وقد استخدم قناع الحزن هذا جميع الشعراء الرومانسين بلا استثناء كان بعضهم يستخدمه في أول حياته باعتباره من التقاليد الأدبية الثابتة مثل وردزورث (Wordsworth) والبعض الآخر ظل يلجأ إليه طوال حياته . بل إنه مثلما حدث لكولريدج طغى على الواقع وجعل الشاعر حزينا بل مريضاً حتى توفى . وعلة هذا الحزن الرومانسى هى الأسى على حال الإنسان (self-pity) وما يطبع به القصيدة من نبرات الرقة المصطنعة. وهذه ترجمة العقاد لكلمة (sentimentality) « والمقصود بها ازدياد حدة التعبير العاطفى سواء عن الحزن أو الاكتئاب أو الضيق دون مبرر واقعى ظاهر أى دون ما يسمى فى النقد الحديث بالتحقيق » (realization) .

وأنصح الأمثلة على هذا اللون الخاص من الحزن أو الاكتئاب ، أنشودة الكآبة (Dejection: An Ode) لكولريدج وقصيدة العزلة والاستقلال (Resolution and Independence) لوردزورث التى يواجه فيها هذه الحالة مواجهة واعية ، ويصف الحزن الشعارى بأنه حزن عذب رقيق ، ويبين من خلال تجربة لقاءه مع جامع ديوان « العلق الطبقى » (leech-gatherer) أن الشاعر يستطيع أن يتعلم من الحياة من حوله وسيلة التغلب على هذه الحالة ومواجهة الواقع حتى يحقق مثله الأعلى وهو الفرح والسعادة بالوجود والتواصل مع كل من حوله من كائنات الطبيعة والبشر .

وشلى فى هذه القصيدة يقدم صورة رومانسية مغرقة فى رومانيتها لحالة الحزن الشعارى أو الكآبة دون تحقيق ، ومن ثم فهو يقدم لنا نموذجاً صادقاً للوحة الرومانسية التى تأثر بها جيل الرومانسين العرب ، الذين وجدوا فيها امتداداً للمشاعر الرومانسية القديمة التى ورثها الشعراء من أسلافهم سواء فى الجاهلية أو فى الإسلام .

القصيدة مكتوبة فى فقرات تتكون كل منها من تسعة أبيات ويتكون كل بيت من أربع تفعيلات ذات أنغام غلبة وذات قافية محكمة وصور مركبة من التى يتميز بها شلى . وهى تدور حول التفاوت بين إحساس الشاعر بالعزلة والكآبة (لأسباب واهية أى تفتقر إلى التحقيق) وذلك لأنه يعانى من العزلة كما يقول فى آخر الفقرة الأولى ، ولأنه يعانى من الوحشة أى فقدان الحب كما يقول فى نهاية الفقرة الثانية ، ولأنه يفتقر إلى الأمل وإلى الصحة الجيدة وإلى الطمأنينة وإلى الهدوء فى حياته عموماً وإلى الرضا وإلى الشهرة وإلى السلطان وإلى الحب وإلى الفراغ كما يقول فى الفقرة

٣٣٣

الثالثة . وهى شكاة غريبة تمتقر إلى التحقيق كما سبق ، وفى الفقرة الرابعة يعرب الشاعر عن شوقه إلى الموت وذلك لأنه يرى فيه راحته مثل راحة النوم كأنما لم يعد يرى فى الحياة إلا الصخب الذى جلبته عليه أعباء الحياة وهمومها .

وصور القصيدة حية تزخر باللقطات النابضة لمناظر الطبيعة ومشاهدها من حوله ولكنها تميل إلى التجريد حتى تبتعد تماماً عن الطبيعة وتصبح نموذجاً للتجريد الرومانسى الذى سار عليه المحدثون .

لم أعر إلا على ترجمة واحدة لهذه القصيدة قام بها المسيرى وزيد وهى ترجمة دقيقة إلى حدٍ بعيد ، وإن كانت لنا ملاحظات قليلة على ترجمة بعض الكلمات الأساسية فى القصيدة . وأول هذه الملاحظات هو تغيير الزمن من الحاضر إلى الماضى فى آخر الفقرة الأولى شلى يقول آخر

*Like many a voice of one delight
The winds, the birds, the ocean floods,
The city's voice itself, is soft like solitude's.*

وترجمتها : إن أصوات الرياح والطيور ولجة المحيط بل وصوت المدينة ذاتها تفرق وتلتقى فى رنة فرحها ورقتها كأنها صوت العزلة .

ويترجمها المسيرى وزيد :

أصوات كثيره تردد فرحة واحدة

كانت أصوات الرياح والطيور ولجة المحيط .

وصوت المدينة ذاتها كان رقيقاً كصوت العزلة .

واستخدام الماضى (كانت وكان) يفسد الصورة الحاضرة التى قصد منها شلى رسم حالة تشهدا العين مباشرة وتسمعها أذن دون استغراق فى التذكر ، هذا إلى جانب إساءة فهم اجتماع الأصوات وتفرقها وما تلمح إليه من فكرة العزلة ، التى يجباها الشاعر .

وفى الفقرة الثانية يترجم المسيرى وزيد (emotion) بمشاعر ، وهذه من الكلمات الأساسية فى الرومانسية وينبغى الوقوف عندها طويلاً إذ يمكن التفرقة بصفة عامة بين (feeling) بمعنى الإحساس أو القدرة على الإحساس وبين (emotion) بمعنى العاطفة ، أى ذلك الشعور الذى

يدفع على الفعل . وقد استخدم الرومانسيون الكلمات التالية تقريباً بنفس المعنى (sense, sentiment feeling, emotion, passion and sensation) التى زادها عليهم وردزورث . ولم يكن اختلاط معانى هذه الكلمات لديهم مبعثه محاولة التميز بين ما تدركه الحواس وما يرف في القلوب وبين ما يبعث على الفعل ولكنه كان التراث اللغوى غير الدقيق الذى ورثه القرن الثامن عشر من الكلاسيكية الجديدة وأثر اللغة الفرنسية كما يبدو في استخدام كلمة (sensibility) مرادفة للفرنسية (sensibilité) بدلا من اعتبارها اسماً للصفة (sensible) أى عاقل ومتعقل، وهكذا فتحن نرى أن مقتضيات القافية أحيانا تجعل الشاعر يستخدم كلمة تعنى العاطفة ليدل على مجرد انطباع حسى (sensation or sense impression) كما أن بعض الشعراء الرومانسين لا يستخدمون (passion) لتعنى الوله أو العاطفة المشبوبة وإنما لتعنى العاطفة أو الإحساس فحسب . وهكذا فإن استخدام شلى لكلمة (emotion) هنا يتضمن الشقين معاً شق الشاعر وشق عاطفة الحب ، وهو يصرح بهذا في الفقرة الثالثة عندما يعنى افتقاره إلى الحب مصرحاً بهذا (nor love) وهكذا نستطيع أن نقدر حيرة المترجمين أمام هذا الاستخدام غير الدقيق للكلمة . فإن البيت يوحى بأن الشاعر يفتقر إلى الحب إذ يقول : « ليت قلباً ما يشاركنى هذا الشعور » . وفيما عدا ذلك لا يكاد المترجمان يتعدان عن النص الأصيل فى أى من الأبيات التى ترجعها فى الفقرات الثلاث الأخيرة .

*The Flight of Love.
When the lamp is shatter'd,*

هروب الحب
أوعندما ينكسر المصباح

هذه من قصائد شلى التى استوقفت النقاد والشرائح طويلا ، وذلك لأن صورها توحي بمنطق جادلى - أى تقابلى يعتمد على التماثل والمقارنة دون أن يكون ذلك صحيحاً ، لأن الشاعر لا يلتزم بمنهج محدد فى تقديم الصور أو بنائها ولكنه يتنقل من صورة إلى أخرى حسب دفعات الانفعال الشعرى أى تلك الدفعات التى لا تخضع لمنطق العقل بل منطق العاطفة (كما يقول الناقد الأشهر دافيد ديتشر) . والقصيدة تمثل لحظتين ، اللحظة واحدة ، من لحظات الإحساس بهروب الحب : اللحظة الأولى تصور ما يحدث بعد الفراق وهى لحظة ضعف وسكون ، واللحظة الثانية هى لحظة استجاء طاقة الحب الضائعة بحيث يتحول السكون وتحول الذكرى إلى عاطفة مزعجة مدوية فى قلب المحب . ويقوم بناء القصيدة على التناقض بين لحظة السكون والاستسلام الأولى ولحظة الفورة والثورة والحلدة فى قلب المحب الضعيف أى الذى يعانى من الهجر بحيث يستطيع أن يتغلب على آلام الهجر ويتصبر حتى بعد الفراق .

وبين أيدينا ثلاث ترجمات تحمل الأولى عنوانا « من موسيقى الشعر » وقد قام بها محمد أحمد رجب (ونشرت فى السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩٢٩) والثانية لمجهول (ونشرت فى المقتطف بتاريخ ٣ مارس ١٩٣٤) بعنوان « إذا تحطم المصباح » ، والأخيرة قام بها المسيرى وزيد بعنوان « هروب الحب » (عام ١٩٦٤) والترجمات الثلاث على درجة كبيرة من الدقة . ولنا عليها هذه الملاحظات .

الأخطاء :

ربما كانت معظم الأخطاء هنا مطبعية وغير مقصودة مثل كلمة عشقك بدلا من عشك فى ترجمة رجب ، والمعدة بدلا من العذبة ، وكلمة العرش بدلا من العش ، فى ترجمة المسيرى .

ولكن هناك بعض الأخطاء في الفهم ، مثل وصف رجب النبرات الحبية بأنها أناشيد الحب ، ووصفه عش العقاب بأنه يفر عنه النسر ، وربما كانت ترجمة المسيرى لهذه الصورة بالبيت الشاهق تفسيراً لمعنى العش الذى يئنيه العقاب فى أعالي الأشجار .

ولا يكاد يضيف المترجمون أو يحدفون أية صور أو عبارات . وهكذا فإن حظ هذه القصيدة المترجمة من الدقة كبير رغم اختلاف النقاد فى تفسيرها وتحليلها .

Mutability.

The flower that smiles to-day

التغير

من الموضوعات التى ورثها الرومانسيون عن شعراء العصر الإليزابيثى موضوع المتعة الزائلة ، وقصر الحياة التى يحياها الإنسان على الأرض أياماً معدودات ، ولكن الشعراء الرومانسيون يدخلون على هذا الموضوع تعديلات تخرج به عن إطار الاستمتاع باللذة الحاضرة (carpe diem) وتدخله فى إطار الحزن الشاعرى ليس فقط بسبب فكرة الزوال والانهاء بل أيضاً بسبب عجز الإنسان عن تبين قدرة الروح على البقاء . وهى روح تتمثل فى الطبيعة من حولنا فى تجدها وحياتها المتنوعة ذات الصور المتغيرة والجوهر الثابت ، كما تتمثل فى القيم والمعانى الإنسانية كالفضيلة والصدقة والحب . وهكذا فإن فكرة التغير والتحول والتغلب لم تكن محل الإعجاب فى ذاتها ، وإنما كانت وسيلة لتأمل ميل البشر إلى الفانى الذى يتغير ويتبدل بدلا من الدائم الباقي الذى لا يعتره تحول أو تغير . وشلى فى هذه القصيدة يستخدم الفكرة الأساسية التى يمكن اعتبارها اليزابيثية بالحب ، ولكنه يدعوها إلى أن تنعى من يشترى بكرامته وكبرائه لحظات نعيم فانية ، ومن ثم فهو يعكس الصورة اليزابيثية فى تفضيله اليأس على الأمل والحلمان على الإشباع . ودعوة شلى فى الفقرة الثالثة إلى حبيبته أن تبكى ، دعوة مضمرة لنفسه (لذاته ، كأنه يخاطب نفسه) ، دعوة للمتعة بكل ما هو متغير متقلب مع الوعى بأنه كذلك . . وهو الوعى الذى يبرز فى لحظات الصحو من حلم المتعة ، ويتمثل فى التألم لزوال هذه المتعة نفسها .

فالقصيدة ليست بسيطة إذن كما تبدو في الظاهر ولكنها مركبة تشابك فيها الأفكار التي تتخذ صوراً متناقضة أو عكسية ؛ ورغم غنائيتها فهي تماماً مثل قصيدة « هروب الحب » (The Flight of Love) نموذج على ما يراه دافيد ديتشر (David Daiches) من تعذر قراءة الصور المتعاقبة عند شلى قراءة « جدلية ». أى صعوبة استخراج فكرة منطقية واحدة تستمر من أول القصيدة إلى آخرها بحيث تقدم « النقطة » ونقيضها (point and counterpoint) في إطار منهج محكم

وقد عثرت على ترجمتين تسمان بالدقة والأمانة لهذه القصيدة القصيرة السهلة في مفرداتها وتركيباتها اللغوية : أولاها ترجمة إبراهيم سكيك (التي نشرت في مجلة الرسالة بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩٥٠ العدد ٨٩٥ ص ٩٧٨ (السنة ١٨) دون عنوان) والثانية هي التي قدمها المسيرى وزيد . ولن نحتاج إلى الوقوف طويلاً عند النصين وتكفي كلمات قصار :
يترجم سكيك (dies) بتدوى ورغم أن هذا هو المعنى الذي يرمى إليه شلى فإن حذف كلمة الموت يحرم الصورة من التناقض بين الحياة والموت وهو يترجم (tempts) بمعنى يغرينا بـ يجدهنا وفي هذا تجن على الكلمة . أما ترجمته لسائر الصور فهي مقبولة . وأما المسيرى وزيد فهي يلتزمان بالنص الإنجليزي التزاماً دقيقاً ، ولا يكاد أحد منها يضيف أو يحذف شيئاً إلى النص الأصلي . .

Invocation to Misery.
Come, be happy! Sit near me,

ابتهال

عنوان هذه القصيدة في الأصل الإنجليزي هو *Invocation to Misery* ومعناه الحرفي دعوة إلى ربة التعاسة (أو توسل أو ابتهال أو رجاء). إذ أن الدعوة أو الرجاء من التقاليد الكلاسيكية التي كان القدماء يتبعونها في الاستهلال. فهم يبدأون القصيدة بدعوة شيطان الشعر أو عروس الشعر إلى معاونتهم على صوغ القصيدة. ولكن الدعوة هنا موجهة إلى شيء مجرد وهو التعاسة أو الشقاء) وشلى يحيل هذه التعاسة عن طريق التشخيص (personification) إلى فتاة من ربات الأساطير يدعوها إلى مشاركته لحظات تأمله الشاعرى لحياة الإنسان القصيرة على الأرض؛ ومن ثم فإن المقصود بالتعاسة هنا هو الإحساس بالحزن والأسى لحال الإنسان. لأن الصور التي يوردها شلى تتطور من موقفه الذاتي الخاص إلى موقف الإنسانية العام، وهو موقف يحيل الأحران الشخصية الضيقة إلى أحران بشرية عامة تتعلق بالأسى أكثر مما تتعلق بالتعاسة.

وقد ترجم مرتضى شرارة هذه القصيدة (عام ١٩٤٤) بعنوان «ابتهال»، وهي ترجمة غير دقيقة، وخاصة لأنها لا تلتزم بصورة هذه التعاسة أو هذا الأسى، صورة الشقاء التي يحسدها الشاعر فيوحد بينها في النهاية وبين الموت. وعموماً فإن التعريب يغفل كثيراً عن الصور التي تميز بها شلى والتي ارتبطت باسمه وأعنى بها صور المفارقات التي تدعو ربة الأسى إلى الفرح (أو تدعو التعاسة إلى السعادة إن شئنا الترجمة الحرفية) بحيث تتحول القصيدة إلى أنشودة حب. ولذلك فإن أكبر خطأ هو حذف صورة التعاسة في الفقرة الأولى. وأثبت كلمة «ملاكي» وهو حذف يستتبع حذف كلمة (deified) (المؤلهة أو الربة أو التي تؤلهها)، كما يستتبع حذف كلمة (imperial) وكلمة (endiademed) وهما الكلمتان اللتان تبتنان مكانة هذه الأميرة الملكية التي تضع على رأسها تاجاً من الأحران؛ وإلى جانب هذا الخطأ الكبير فإن ثمة أخطاء إلى جانب الحذف والإضافة نوردتها فيما يلي:

الأخطاء :

يخطئ شارة في فهم (shadow-vested misery) فيترجمها طيف كئيب وخيال ساهم وصحتها أيها التعاسة المدثرة بالظلال، ويترجم (imperial) الوضاح وصحتها الملكي ويقول غصته بدلا من توجته . وفي الفقرة الثالثة يترجم (lone) بدناء بعيد وصحتها موحش كما يخطئ في ترجمة « وعلينا أن نعيش معاً ساعات بل دهوراً » فيقول ليها لازالت تمر مع الزمن . وفي الفقرة الرابعة يخطئ في فهم معنى اللذة أو المتعة (pleasure) فيترجمها النعيم وأفراحه . وفي الفقرة الخامسة يخطئ في فهم المعنى فيفسد صورة المفارقة التي يمزج فيها شلى الحزن بالسعادة ، فيقول « تهدأ الأصوات المحزنة ويفوح أريج الأزهار وعندما تأخذك سنة عميقة من النوم تدق طم السعادة . لأول مرة أوضحتها أن الأصوات ونفحات العبير حزينة ولكنها كانت عذبة يوما ما ولذلك فسوف تهددنا حتى ننام نوماً عميقاً كالخدر » . وفي الفقرة السابعة يخطئ المترجم باستخدام كلمة عندما والصحيح أن العبارة تبدأ هنا أى في البيت الثالث وزمنها هو الحاضر ولذلك يجب أن يقول أنك تتمتعين بل تبكين (بدلا من عندما . . أو) وكذلك فإن البيتين الرابع والخامس يكونان سؤالاً واحداً يمثل التناقض بين البرودة في قلب التعاسة والنار في قلب الشاعر (الثلجي - يجترق) ولكن المترجم يتجاهل هذا تماما بالحذف .

وفي الفقرة العاشرة يقول المترجم لتتوارى الأوهام وتتلاشى في كالسراب ؛ وصحتها حتى تتشبع هذه النشوة الغامرة الخيفة انقشاع الأبحرة في الفضاء . وفي الفقرة الثانية عشرة يقول فلنفرح وننعم بشبابنا وهنائنا الروحي في ظلال هذه الأرض وصحتها فلنضحك ولنسخر من أطيايف الدنيا ، وبدلا من أن يقول إن نور القمر يغمر السحاب يقول إن السحابة تحجب ضوء الفجر . وفي الفقرة الأخيرة يغير المعنى بحذف كلمة السخرية وفصل السؤال « أين أنا ؟ » من « حيث كنت أنت » .

الحذف :

كما سبق القول فإن أخطاء هذا التعريب يمكن أن نعزوها إلى الحذف في الفقرة الأولى يحذف المترجم اسعدى ، ويحذف كلمة باكية ، وبعد ذلك يحذف ما سبقت الإشارة إليه .

*The cloud.
I bring fresh showers for
The Thursting flowers*

السحابة

أول ترجمة لهذه القصيدة هي الصياغة المنظومة التي قام بها محمد برعى (ونشرت في مجلة الثقافة بتاريخ ٢٤ أبريل ١٩٤٥ صفحة ١٦ - ١٨ المجلد ٧ العدد ٣٣٠) وقد أعطاها عنوان « السحابة » وابتعد فيها عن الأصل ابتعاداً لا يجاريه فيه أحد على الإطلاق ممن ترجموا أو عربوا شعر شلى . وسوف نقف طويلاً عند هذا التعريب أو الصياغة المنظومة لما بها من ملامح تليق بالضوء على الحركة الرومانسية في الشعر العربي من خلال تأثيرها بشلى ؛ وخاصة أن هذه القصيدة لم تترجم في المراحل الأولى من نشاط مدرسة أبولو ولكن في المراحل المتأخرة من تطور هذه المدرسة . والترجمة الثانية لهذه القصيدة نشرت في مجلة الرسالة (بتاريخ ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ السنة ١٨ العدد ٨٩٥ في الصفحات ٩٧٨ - ٩٨٠) . وقد قام بها إبراهيم سكيك وعنوانها « السحابة » . ولكن ترجمة سكيك تحذف أبياتاً كثيرة وبالتحديد من ١٩ - ٤٠ ومن ٥٥ - ٧٣ وهكذا ، فهي أقرب إلى التلخيص منها إلى الترجمة الكاملة .

وبعد ذلك بثاني سنوات نشرت أول ترجمة كاملة للقصيدة بعنوان « السحاب » (في مجلة الأديب في ٨ أغسطس ١٩٥٨ صفحة ١٢) وقد راعى فيها عصام الديلمي قدرماً من الدقة يحمد له ، رغم أخطائه التي ترجع إلى الصعوبة التي واجهها في فهم النص الإنجليزي . أما أحدث ترجمة فقد نشرت في مجلة العاملين في النفط - بغداد (العدد ٥٤ سبتمبر ١٩٦٦) وقد قام بها يوسف داود عبد القادر ، ولكنها ترجمة لعدد محدود من الأبيات ، إذ أنه يحذف من البيت ٣٠ حتى ٨٤ أى إلى آخر القصيدة .

والقصيدة تتفرد بين قصائد شلى بعروضها وقوافيها وطول الفقرة التي اختارها لها ، إذ أنها تتكون من ست فقرات تشتمل كل منها على ١٢ بيتاً فيما عدا الفقرة الثانية التي تشتمل على ١٨ بيتاً ، ويستخدم شلى بحر « الإيامبوس » الغنائي ولكنه يجعل الأبيات تتفاوت في الطول بحيث

يشتمل البيت الأول على خمس تفعيلات والثاني على ثلاثة والثالث على خمس وهكذا . أما القافية فهي غير مألوفة إذ أنها تخضع لنظام رباعي أى أن الوحدة التي تتكرر هي وحدة الأبيات الأربعة الأول منها ذو قافية داخلية (Caesura Internal rhyme) أى أنه يشتمل على قافيته الخاصة به والتي لا تتكرر في الأبيات التالية بحيث تقع كلمة الروى في منتصفه وآخره ، إما بعد تفعيلين أو بعد ثلاث تفعيلات ، ثم في أواخر البيت ، وبعد ذلك تأتى قافية جديدة في البيت الثانى ثم يأتى البيت الثالث بقافية داخلية (أى أن كلمة الروى تتكرر في منتصفه وآخره) ثم يأتى البيت الرابع ليلتزم بقافية البيت الثانى أى أن نمط القافية كما يلي :

_____ a _____ a
 _____ b
 _____ c _____ c
 _____ b

ولذلك يصعب أن نسمى هذه القافية مجرد (ahcb) فحسب لأن القافية الداخلية ظاهرة ولا يمكن للأذن أن تحفظها معها حاولنا قراءة البيت دون تنعيم خاص .
 أما نوع القصيدة (genre) فهو القالب الغنائى الذى يتفوق فيه شلى . وهو هنا يقدم لنا نموذجاً من صورته التي يستمدّها من حياة السماء التي تتصل اتصالاً وثيقاً بجهاة الأرض . وكما يقول كنج هلى (King-Hele) فإن لوحات السماء والسحب التي صورها قلم شلى ليس لها مثيل في أى ديوان من دواوين الشعراء الإنجليز قاطبة . وشلى هنا يتحدث بلسان السحابة باعتبارها رمزاً للتغير والبقاء في الوقت نفسه لأنها تمثل صورة من الصور الوسيطة (intervenient imagery) التي اتسم بها شعر وردز ورث ، أى صور الكائنات التي تصل بين الأرض والسماء وبين الوجود والعدم وبين الصلابة والرقّة وبين الحركة والسكون وبين الحياة والموت ... ألخ . والصور الوسيطة نوع خاص رأى فيه الرومانسيون أيضاً رمزاً للعلاقة الوثيقة بين الكائنات والارتباط بين الفكر والحواس عن طريق التأكيد على الرابطة فيما بين مظاهر الطبيعة من حولهم وحياة الإنسان على الأرض . ويعرض شلى موضوعه بطريقة الفكرة والتنويعات عليها (theme and variations) ثم ينتهى في الفقرة الأخيرة إلى تقديم الصورة الأساسية الاستعارية للسحابة ، صورة التغير والبقاء في الوقت نفسه .

محمد برعى :

من العسير أن نعتبر أن الصياغة الشعرية التي قام بها محمد برعى ترجمة بالمعنى المفهوم . فهو يحذف الكثير بل الكثير جداً . ويضيف الكثير بل الكثير جداً . ولنضرب مثلاً يوضح هذا من ترجمته للفقرة الأولى إذ يقول :

إلى زهور الروابي وهي نائمة	في وقدة من هجير الشمس لفأح
تهفو بأكامها من كل ساجدة	أنسام حلم تهادى بين أشباح
إلى براعمها الوستى على غصن	تحنو وترقص في شدة وأفراح
إلى ذوائبها من جدول سرح	أنقظ الطل من فصى أقداح
وفوقها تحت مرج من خائثها	أمد سَجَفاً رقيق النور والظل
وأثر الناصع الغض من برد	تلقيه كفى بمذراتى على السهل
تحاله بعد أن غطاه أبيضه	دراً من اللؤلؤ المشور والطل
فانتفى ساخراً كالرعد مصطخباً	لما أحوله قطراً من الوبل

فنحن هنا نرى أن هذه الأبيات التسعة تشتمل على بعض الصور الأساسية في الفقرة الأولى التي تتكون من اثني عشر بيتاً في النص الإنجليزي ، ألا وهي صور أن السحابة تأتي بالأمطار إلى الأزهار النائمة عند الظهيرة ونحمل إليها الظل ، وأنها تنثر البرد كما ينثر المزارع الحبوب بمذراته ، وأنها تضحك بصوت الرعد . ولكن هذه الصور تتوه في خضم الصور التي يأتي بها محمد برعى أي أنها تتباعد داخل الأبيات وتتميع بالكثير من الصفات التي يضيفها إليها ، بحيث يصعب علينا أن نتصور أن هذا ما قاله شلى . فمثلاً نجد أن البيت في نص شلى يتحول عد برعى إلى الكلمات التي تحتها خط في النص عنده وهي ، إلى زهور... (البيت ١) أنقظ الطل (البيت ٤) ، وحتى هذه ليست ترجمة بالمعنى المفهوم لأن شلى يقول إن السحابة تأتي إلى الأزهار العطشى . أما البيت الثاني في نص شلى (من البحار والجدول) فيمكن العثور على كلمة جدول فقط في البيت الرابع . ومثلما يحذف برعى صفة الأمطار الجديدة وصفة الأزهار العطشى . فإنه أيضاً يحذف البحار . ثم يحذف أوراق الأشجار ، وبدلاً منها يتحدث عن أكامم الأزهار وبراعمها وذوائبها .

أما كلمة أحلامها عند الظهيرة في النص الإنجليزي فإن محمد برعى يترجمها في عدة آيات . أول جزء هو (وهي نائمة في وقدة من هجير الشمس لفاح) وثاني جزء هو (تهفو بأكامها .. أنسام حلم تهادى بين أشباح) وأما صورة الظل الخفيف الذي تحمله السحابة فإن برعى يترجم .

وفوقها تحت مرج من خيائلها أمد سجعاً رقيق النور والظل

والواضح أن الإضافات هنا تفسد الصورة الأصلية خاصة الإضافات الغربية تماماً عن جو القصيدة مثل (من فضّ أقداح) أو (في شدو أفراح) أو (تهادى بين أشباح) وهكذا . وهو يحذف صورة هدهدة الأم لطفلها التي يستخدمها شلى في تصوير تأرجح الزهرة على غصنها . وبينما يترجم البيت ٩ ، ١٠ في النص الإنجليزي ترجمة لا بأس بها في البيت السادس من النص العربي يضيف قائلاً « تخاله درّاً من اللؤلؤ المشور والطل » كما تغيب عليه صورة قهقهة السحاب بصوت الرعد إذ يترجمها :

فأثنى ساخرا كالرعد مصطخب لما أحوله قطراً من الويل

وربما كانت الفقرة الأولى هي أدق الفقرات نسبياً وأقربها إلى النص الإنجليزي . إذ أنه بعد ذلك يتبع تماماً عن النص بحيث يمكن أن نعتبر أن قصيدته تأليف جديد يخص بالصور العربية مثل صور الصحراء والقافلة (في البيت ٢٢ ، ٢٤ من النص العربي) . كما تتميز بإضافات جديدة تماماً مثل الأربعة آيات من ١٨ - ٢١ ، أو بالآيات التي تبتعد ابتعاداً كبيراً عن المعنى الأصلي مثل الآيات من ٣٨ - ٤١ . ولنحاول الآن الاستعانة بمنهج حديث في تحليل الأسلوب وهو النظر إلى بعض الكلمات الشائعة والتي تتكرر في القصيدة وتعطيها مذاقاً خاصاً .

وأول هذه الكلمات هي كلمة النور أو الضوء ومشتقاتها . فبينما لا يستخدم شلى كلمة النور (light) إلا مرة واحدة ويستخدم كلمة (Lit) أى مضاء مرة واحدة وكذلك (alit) مرة واحدة ، نجد أن محمد برعى يستخدم كلمة النور أو الضوء ومشتقاتها خمس عشرة مرة (في الآيات ٥ - ١٤ - ٢٦ - ٣٣ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٣ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٤ - ٦٠ - ٦١ - ٦٥) وإلى جانب هذه الكلمات يستخدم كلمات تعنى النور مثل سنا ، وسناها ، وشعاع وقبس ومؤتلق وهالة (في الآيات ١٤ - ٤٧ - ٣٢ - ٤٥ - ٥٨ - ٣١ - ٥١ - ٥٠) .

ورغم أن كلمة الأفق أو الآفاق لم ترد ولا مرة واحدة في القصيدة الإنجليزية فهي ترد ثمانى مرات في القصيدة العربية (في الأبيات ١٠ - ٣١ - ٣٦ - ٤٣ - ٥٠ - ٥٥ - ٦٢ - ٦٣) .
وبينا يستخدم شلى كلمة الروح مرة وكلمة الشبح مرة يستخدمها المترجم ٦ مرات (في الأبيات ٢ - ١٧ - ١٨ - ٢١ - ٤٣ - ٥٧) .
وبينا يستخدم شلى كلمة « الذهبي » مرة واحدة يستخدم المترجم صورة الذهب والفضة ست مرات (في الأبيات ٤ - ٦ - ٣١ - ٣٣ - ٤٧ - ٤٩) .
وربما كانت هذه الأمثلة كافية لتبيان الخط الذى انتهجه محمد برعى في تعريبه للقصيدة .
والكلمات التى تتردد في تعريبه كلمات شاعت في الشعر الرومانسى العربى منذ مدرسة أبولو . وهو أيضاً مولع بالكلمات التى فقدت معناها الأصلى في هذا الشعر مثل تهفو وقدر ومعراج ونوراني وتحقق وترف وتنوح ونشوة وأزمان وآباد وأفراح ويسمة وإسعاد وإشراق وأنغام وألحان وشدو ومجنو ومعلم ، إلى جانب الصفات المتصلة بالطبيعة مثل : الوقدة والهجير واللفح ثم الظل والظلماء - والظلال والليل وداجية وادجاء وهكذا . ومعظم هذه الكلمات تتردد في الترجمة دون مبرر لأن القلب الشعرى قد تغير وأصبح بعد أبولو يقتضيها .

إبراهيم سكيك :

يقترّب سكيك إلى حد كبير من النص الأصلى في الأجزاء التى يترجمها ، وأخطاؤه تعود إلى نزعتة إلى التلخيص والتأويل بدلا من الترجمة .

الأخطاء :

يترجم سكيك كلمة (Flail) بالنورج وصحتها « المنراة » وهو ليس بالخطأ الكبير ولكنه يغير الصورة وكذلك يلخص البيتين ١٧ ، ١٨ بدلا من أن يترجمها ، ويؤول الصورة الأخيرة صورة السحابة وهى تهدم النصب التذكارى (أى قبة السماء الزرقاء كأنها ضريح أقم لها) قائلا لأبنى نصى من جديد .

الحذف :

يحذف سكيك الأبيات من ١٩ - ٤٠ والأبيات من ٥٥ - ٧٢ كما سبق أن ذكرنا . وهنا وهناك يحذف بعض الكلمات الهامة مثل الصفات التي يطلقها شلى على القمر في البيت ٤٥ .

الإضافة :

يضيف سكيك عبارة « يحركنى أنى أراد » بعد البيت ١٦ . وثم خطأ مطبعى في ترجمته للبيت ٤١ إذ يقول « وعندما يسدل الليل ستار المساء القرمزى » وصحتها « وعندما ينسدل ستار المساء القرمزى » .

عصام الديلمى :

الأخطاء :

يترجم الديلمى الأمطار في البيت الأول بـ « المزن » ويترجم المدرة بـ « النورج » وبدلاً من أن يقول « أذيب البرد ليصبح مطراً يقول أذيب البرد بالمطر ، ويقول إن البرد يوجد مكبلاً بالأغلال ، وصحتها الرعد ، مضافاً أنه في أثناء نوباته يصبح ويتعارك وصحتها يحاول الفكك ويصدر العواء في نوبات متقطعة . وفي البيت ٢٥ يقول السهول بدلاً من الغدران ، وفي البيت ٢٦ يقول السواقي بدلاً من السهول . وأعتقد أن ثمة خطأ مطبعياً في البيت ٢٩ إذ يقول « وأنا دائماً الشمس في ابتسامه السماء الزرقاء » ، وهو يعنى أتشمس . ويخطئ في ترجمة البيت ٣٣ الذى يقول فيه شلى « إن الشروق يشب على صهوة قارنى الذى يسبح فى السماء » إذ يترجمه قائلاً « الذى ينقر فوق آله تعذيبى » كما يخطئ في ترجمة البيت ٤٠ الذى يقول فيه شلى « أنفاساً تجيش بالحنين للراحة والغرام » ، إذ يترجمه « فحاسة الراحة والحب » كما يخطئ في ترجمة البيتين ٥٩ ، ٦٠ اللذين يقول فيهما شلى إن السحابة تحيط عرش الشمس بمنطقة من لب وعرش القمر بنطاق من اللؤلؤ إذ يترجمه الديلمى بـ « أربط عرش السماء بمنطقة مشتعلة وأربط عرش الشمس بوشاح من اللؤلؤ » كما يخطئ تماماً في نقل صورة السحابة التي تصبح كالسقف الذى يستند على أعمدة هى الجبال ، إذ يقول « أعلى أشعة الشمس فاجعلها كالسطح وأجعل لها بمثابة الأعمدة » ، ويخطئ في ترجمة كلمة

(Pores) ومعناها مسام أو منافذ أو ثقب أو ثغرات فيترجمها بمسافات .
وهناك بعض الكلمات الركيكة التي يستخدمها الديلمي بدلا من أن يقول الفراء أو حتى القرو
يقول صوف الخزوف ، وبدلا من أن يقول مكسواً أو مرصعاً يقول مبلطاً في عبارة (وجعلتها كلها
مبلطة بضياء القمر) ، وكذلك بدلا من أن يقول « لا تشوب بقعة واحدة من السحاب في خيمة
السما الصافية » يقول « لا تبقى أى وصمة في خيمة السماء إذ تصبح خالية » .

الحذف والإضافة :

يحذف الديلمي صفة الحركة في الفلك التي يقدمها شلى عن القمر ، كما يحذف النجوم من
البيت ٥٨ ، ويحذف صفة البلبل عن الأرض في البيت ٧٢ . أما الإضافة فتقتصر على صفة
الصخور بأنها شائقة . وربما كان يعنى شائقة ؛ وإضافة صفة الرفيع إلى السقف في البيت ٥١ وربما
كان يعنى الرقيق .

يوسف داود عبد القاهر :

في الأبيات القليلة التي يترجمها من القصيدة وهي بالتحديد من ١ إلى ٣٠ ليس غير يخطئ
عدة أخطاء نورد هنا فيما يلي : في البيت الأول بدلا من أن يقول من جديد يصف الغيث بأنه طرى
(وبدلاً من أن يقول الأزهار يقول الورود) ثم يفسد صورة « هدهدة الأزهار على صدر أمها كي
تنام » ، فيصفها بأنها مترنحة . كما يحذف البيت الذي يقول فيه شلى « وأقهره وأنا أمر بصوت
الرعد » . ويضيف بعد البيت ١٦ هدير المجد والعظمة ، ثم يقدم عدة سطور بالعربية تعتبر تأليفاً
طريفاً وهي :

تضىء المكان الذى يجلس عليه ربّانى

وهو فى كهفه

إذ يمسك بتلابيب الرعد مذعورة

على جنبات الأرض والبحار

ثم تمشى الهوينى

وصحة هذه الآيات هي :

يجلس البرق فهو دليلي
أما الرعد فهو مغلول في كهف من تحته
يحاول الفكاك ، ويصدر العواء في نوبات متقطعة .
وفوق الأرض والمحيط ساريا بخفة يرشدني هذا الدليل
(الآيات ١٨ - ٢٢)

ونخطي في ترجمة

فترجمها : (Lured by the love of the genii that move)
« يغرر بي لحبة هذا الجنى الذى يسير ، وصحتها يغويه غرام الجنان التى تجوب
أغوار البحر .. إلخ .
وأخيرا فهو يترجم (all the while) بدلى مر الزمان ، ومعناها فى تلك الأثناء .

Liberty.
A glorious people vibrated again,

الحرية

هذه قصيدة غير مشهورة من قصائد شلى التى ترجمت إلى العربية . وتتكون من أربع فقرات تصور مشهدا خياليا لبزوغ روح الحرية بالمعنى السياسى ، وهو مشهد يتكون من صور للطبيعة تقليدية فى معظمها وفى بؤرة هذا المشهد صورة البرق الذى يوقظ روح الحرية النائمة فى صدور البشر .

وقد ترجم هذه القصيدة فائق رياض ونشرها فى مجلة السفور (الصادرة فى ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ مجلد ٥٠ العدد صفحة ٦) وهى ترجمة دقيقة إلى حد كبير لنا عليها للملاحظات التالية :

الأخطاء :

فى الفقرة الأولى يترجم فائق رياض (Tempestuous oceans) بالبحار الثائرة وصحتها المحيطات العاصفة والفرق هنا دقيق لأن الذى يعصف بالمحيط هو بوق الحرية أى أن الثورة تأتى من الإعصار (Typhoon) الذى ينفخ فى بوقه . والمغرب يترجم هذه الصورة دون أن يستخدم الكلمة الأساسية فيها وهى كلمة « عندما » إذ يقول (بينما تنفخ الزوينة فى أبواقها) وأهمية كلمة عندما تعود إلى أنها تنشئ علاقة بين غضبة الطبيعة والنفخ فى هذا البوق .

وفى الفقرة الثانية يخطئ المترجم فى نقل صورة ارتجاج المدن واهتزازها ، ويبالغ فى تصوير صوت الزلزال تحت الأرض فيترجم الصورة قائلا « يتضارب الصراخ والعويل تحت الأرض » . ويخطئ المترجم فى الفقرة الثالثة فى فهم (Fen-fire damp) ومعناها غاز المستنقعات أى الضوء الخافت الذى يراه عمال المناجم فى الوهاد ، فهو يترجمها موقد فى مستنقع رطب ، وفيما عدا ذلك فإن المترجم يلتزم بالنص الأصلي فلا يكاد يضيف أو يحذف شيئا .

*The World's Wanderers .
Tell me, thou star, whose wings of light*

جَوَابُ الْعَالَم

هذه إحدى قصائد شلي القصيرة التي تتكون من ثلاث فقرات ، تشتمل كل منها على صورة تنتهى بسؤال ، وكل صورة تمثل حركة تؤدي إلى سكون ، بحيث يبدو السؤال كأنما هو سؤال إنكارى . الصورة الأولى تتضمن تشبيها للنجمة بالطير الذي سيأوى آخر الأمر إلى كهف ليطوى جناحيه فيه ، وتتضمن الثانية صورة للقمر كحاج يسير شريدا في السماء يبحث عبثا عن مأوى في أعماق الليل أو النهار ، والثالثة تصور الريح في صورة ضيف يلفظه هذا العالم بينما يتجه خفية إلى عش فوق شجرة أو في موجة ليبدأ ويستريح .

وقد ترجمها أولا فائق رياض في مجلة السفور (٢٠ نوفمبر ١٩١٩ صفحة ٦ المجلد ٥ العدد ٣) ثم ترجمها محمد عبد المعطى الممشرى في مجلة الرسالة (١ مايو سنة ١٩٣٣ صفحة ٣٢ المجلد ١ عدد ٨) .

الأخطاء :

يبتعد فائق رياض عن المعنى في الفقرة الأولى حين يترجم طيران النجمة قائلا : « إنها مسوقة في أغوار » بينما يترجم هذه الجملة الممشرى قائلا أين أخفيت كيائك .
ويخطئ المترجمان في ترجمة (Pilgrim) بالرحالة أو الراحل مع أن الممشرى يسمي القصيدة « حجاج العالم » كما يخطئان في ترجمة (gray) ومعناها الأشيب ، فيقول فائق الأبيض بينما يقدم الممشرى ترجمة للصفتين معا قائلا ياكوكب الليل الأصفر الحزين . ويترجم فائق كلمة (homeless) بـ « المقفر اللانهائى » بينما يترجمها الممشرى « لا معلم فيه ولا هاد » .

الحذف :

يحذف الممشرى من « طريق السماء » كلمة السماء كما يحذف أى إشارة إلى الموجة في آخر القصيدة .

الإضافة :

يضيف الهمشرى الكلمات التالية : حديثي - أيتها الروح - وأغواره التائهة - في غابات
الصفصاف والكافور .

أما فائق رياض فلا يضيف إلا الكلمة التي تقتضيها الصياغة العربية كقوله « الراحة
والسكون » .

Time.

Unfathomable Sea! Whose waves are years

الزمن

من قصائد شلى القصيدة التى تشتمل على صورة واحدة ممتدة على مدى الأبيات العشرة ، ومع ذلك فهى صورة مركزة للبحر الذى يرى فيه الزمن ، أوللزمان كما يراه مثلاً فى البحر . وتشتمل هذه القصيدة على إحدى العبارات التى أصبحت من أكثر المصطلحات الشعرية شيوعاً وهى عبارة « حدود الغناء » . وقد ترجمت القصيدة نظماً أول الأمر فى مجلة السفور (مترجم مجهول العدد ٣٣٨ - ٩ أكتوبر ١٩٢١ صفحة ٥) ثم ترجمت مرتين (فى عام ١٩٣٤ مرة فى المقتطف فى أول يناير [مترجم مجهول صفحة ٨٧] ومرة أخرى بعدها فى كتاب الينوع بقلم الدكتور أحمد زكى أبوشادى صفحة ١٢٦) .

وتشارك الترجمات الثلاث - نظماً ونثراً - فى محافظتها على المعانى فى الأصل الإنجليزى ودقتها بصفة عامة . ويبدو أن المترجمين جميعاً قد تمكنوا من جمع الصور فنقلوها نقلاً أميناً . وكل ما نستطيع أن نلاحظه هو تلك الإضافات التى يقتضيها النظم سواء فى ترجمة أبى شادى أو فى الترجمة التى قام بها مجهول ونشرت فى مجلة السفور ، وهذه جميعاً لا تشوه الصورة الأصلية بل تؤكدتها أيضاً . فمثلاً يضيف أحمد زكى أبوشادى « أنت يامن عجزنا عن مداه » قبل قوله « وليس يسبر غوره » والعبارة الأولى تأكيد للعبارة الثانية برغم أنه أحياناً يضيف كلمات لا وجود لها فى النص يرغم جلالها فى العربية مثل : لدعت بالشجى ، « وأنت بلاحد زعيم على حدود الفناء » .

وقد يحذف كلمة هنا وهناك مثل كلمة يعوى . ومع ذلك فهو يقول إن هذه الترجمة مقبسة .

False friend, wilt thou smile or weep

أغنية

هذه أغنية مأخوذة من الفصل الخامس (المشهد الثالث) من مسرحية «آل تشنسى» وتغنيها بياتريس في ختام المشهد. ولذلك فالقول بأنها على لسان شلى يتضمن كثيرا من التجاوز لما يلزم في أغاني المسرحيات من أخذ الموقف في اعتبارنا والشخصيات التي تأتي الكلمات على ألسنتها. ولكن شلى بطبيعة الحال يتوصل بهذه الشخصيات دوما للإعراب عن مشاعره، ولذلك لا تعتبر نسبة أغانيه إليه من الأخطاء المنهجية.

ترجم هذه الأغنية محمد عبد الوهاب منصور (ونشرت في مجلة السياسة الأسبوعية بتاريخ أول مارس ١٩٣٠) وتتميز بالأمانة ومحاولة نقل المعنى دون تغيير. ولنا عليها هذه الملاحظات.

الأخطاء :

يخطئ المترجم حينما يغير صورة رقدة الأبد (التي يصفها الشاعر بأنها سبات وحسب) إلى الموت. كما يخطئ حين يغير صفة المرارة التي يصف شلى السم بها ليجعلها زعافا وهي أسلس في العربة ولكنها لا تنقل معنى المرارة في طعم السم. كذلك فهو يترجم (world) أي الدنيا والعالم بالحياة. وهذا غير دقيق كما يترجم النوم العذب بالهادئ.

الحذف :

يحذف المترجم صورة الطين البارد من آخر الفقرة الأولى، كما يحذف الإشارة إلى القلب الخالي من الهم أو المثلقل به آخر القصيدة مكثفيا بتقديم المعنى (فرحًا أو أسفا)

الإضافة :

يضيف المترجم لقد سئمت في أول الفقرة الثانية وصفة رقطاء للحية، ويخلق صورة جديدة عندما يقول إذا كان في استطاعتك أن تسقيني كأس النون والأصل يقول إذا كان فيك الفناء وحسب.

Music.

I pant for the music which is divine ,

الموسيقى

هذه قصيدة من القصائد التي تركها شلى دون أن يكملها ومع ذلك فهي ليست من القصائد الناقصة . أى أننا حتى لو حذفنا الفقرة الأخيرة التي نفتقر إلى بيتين لما أحسنا بنقص كبير ، وذلك لأن الصور التي يقدمها شلى في كل فقرة تتمتع باستقلال فني ، ولا يربطها بعضها البعض خيط فكري أو نهج فكري متطور أو متماسك . فالقصيدة تقدم خاطرات حول تأثير الموسيقى في الشاعر في لحظة معينة . وهي خاطرات تبدأ بالتعبير عن الشوق إلى الموسيقى ثم عن استماع الشاعر إليها وتأثيرها فيه وذلك في صورتين أو ثلاث (إذا أخذنا الفقرة الأخيرة في الاعتبار) .
وقد ترجمها مرتضى شرارة (ونشرت في مجلة الأدب أبريل ١٩٤٥ الجزء الرابع السنة الرابعة) ولنا عليها الملاحظات التالية :

الأخطاء :

يخطئ شرارة في فهم فعل الأمر في البيت الثالث فيجعله فعلا للفاعل في البيت الثاني وهو قلبي ، والمراد اسكب اللحن نبذا ساعرا أطلق الأنغام كقطرات المطر الفضية ، ولكنه يترجمها بسكب الألحان ويبحث الأنغام . كما يخطئ في ترجمة (herbless plain) بالروض وصحتها السهل الأجرد .

الحذف :

يحذف شرارة من المقطع الأخير صورة امتلاء الكأس من يد الساحرة .

الإضافة :

يضيف شرارة عبارة (كرجع الناي الشاعر) في الفقرة الأولى ، وعبارة التي تشبه شعاع النجوم . وربما كانت هذه الأخيرة محاولة لترجمة (sparkling) فاختلط معناها عليه (twinkling) ويضيف صفة تقتضيها الصياغة العربية للتمتمة إذ يصفها بأنها خافتة .

Adonais.

I weep for Adonais. He is dead.

آدونيس

تميز هذه المراثية التي نظمها شلي في وفاة الشاعر جون كيتس بأنها كلامية البناء رومانسية العاطفة والفكر. فشلي يستخدم الفقرة المعروفة بسبنسر (The Spenserian Stanza) التي تتكون من تسعة أبيات، ويشتمل كل بيت من الثمانية الأولى على خمسة تفعيلات، ويشتمل البيت الأخير على ست تفعيلات، أي أنه من البحر السكندري من بحر الشعر (أصله يوناني سكندري) (Alexandrine) أو (Hexameter) أما القافية فهي غير مألوفة (A B A B B C B C B C C) ولكن شلي يلتزم بها التزاما دقيقا في كل الفقرات التي يبلغ عددها خمسا وخمسين (بحيث يبلغ طول القصيدة ٤٩٥ بيتا). وهذا الشكل المنتظم عروضيا وقافية أقرب إلى تراث الكلاسيكية الجديدة، وهو من الخصائص التي تميز بها الجيل الثاني من الرومانسيين (بيرون وشلي وكيتس) عن الجيل الأول أي وردزورث وكولريдж.

وقد يكون من الضروري أن نقف وقفة قصيرة عند مكانة شعر الرثاء بعامه في التراث الرومانسي واختلاف هذه القصيدة بخاصة عن هذا التراث. فالمعروف أن شعر الرثاء قد فقد كثيرا من مقوماته على أيدي الكلاسيين، إذ تحول إلى شعر مناسبات فأصبح يحفل بالصور التقليدية عن حزن الأرض والسماء لفقدان الرجل العظيم، ويغص بالمبالغات الممجوجة عن مزايا الفقيد. وهكذا تدهورت مكانة الرثاء إلى أن أصبحت موضوعا (أو غرضا من أغراض الشعر) يفر منه الشعراء الصادقون. وعندما عاد وردزورث لهذا الموضوع من موضوعات الشعر كان يقوم في الحقيقة بثورة في أكثر من مجال. فهو أولا يقدم لنا مرثى قصيرة جدا قد لا تتجاوز أبياتها الثمانية، وهو ثانيا لا يبيكي الفضائل أو الخصال الحميدة أو العظمة التي تحلى بها الراحلون، بل يركز على أثر هذا الرحيل في نفسه المفردة، وهو ثالثا يلجأ إلى الغنائية الغالبة باستخدام بحر قصير يمكن أن نعتبره مجزوء «الايامبوس» (iambos) سواء اشتمل على تفعيلتين أو ثلاث. ويعتمد على الكلمات

ذات المقطع الواحد (monosyllable) أى التى من أصل انجلو ساكسونى ؛ ويقصر من طول العبارة بحيث اقتربت مرثيته من الأغاني والأهازيج . ورابعا فإن وردزورث قد طرح جانبا كل تقاليد الرثاء وخاصة ما يختص بالاستعانة بتراث الأساطير اليونانية والرومانية فى إضفاء صفة الغرابة وخلق أبعاد أسطورية تتميز بالغموض والبعد عن الواقع على شخصية الراحل . وكان أهم ما فعله وردزورث فى هذا الصدد هو أنه لم يرث المشاهير بل ركز رثاءه على الأطفال ، وبعضهم مجهول بل مشكوك فى وجوده أصلا ، كما تشهد على ذلك مجموعة القصائد التى كتبها فى رثاء طفلة اسمها لوسى (Lucy) وحرار النقاد فى إثبات وجودها أو تحديد شخصيتها إذا كانت قد وجدت . ومثل القطعة التى كتبها فى رثاء طفل فى الثانية عشرة ("There was a boy") ونشرها مستقلة ثم ضمها إلى قصيدته الطويلة المقدمة (*The Prelude*).

وفى هذا الإطار الجديد للرثاء الرومانسى يقدم لنا شلى قصيدة كلاسية المبنى ، كما سبق أن قلنا ، تستمد الكثير من إيماءاتها وإيجاءاتها من التراث الكلاسى وبالذات فى استخدامها للأساطير اليونانية ولهذا فنحن نعجب لجمال هذه القصيدة ولروعتها الفارقة ورغم مزجها بين النبرة الفردية والذاتية فى الرثاء وبين استعارتها الشخصية (Personifications) التى صب عليها وردزورث جام غضبه . والحق أن هذا المزج هو سر قوة هذه المثنوية ، إذ إن شلى يقم نسيجا جديدا تتداخل فيه خيوط المشاعر الرومانسية وخيوط التراث الكلاسى بحيث لا يبتعد أبدا عن الصور الكونية التى يقدمها شلى فى حديثه عن الموت ، باعتباره فراقا فرديا ، ولا يبتعد أبدا عن الدلالة الفردية فى حديث شلى عن الموت باعتباره نزوحا إلى عالم الأبدية .

وأهم ما ينبغى أن نضع عليه أيدنا فى إطار هذا البحث هو الصور الجديدة للكائنات الأسطورية (الآلهة) التى يستلهمها شلى فى شعره . إذ إنه ثمة فرق - كما يقول « ماثيو ارنولد » بين استخدام آلهة الوثنية فى الشعر مع الإيمان بها وبين استخدامها كرموز لقوى نفسية أو روحية دون الإيمان بها . وهذا ما حدث بعد نزول الأديان السماوية . أى أن ما حدث باختصار هو أن الشاعر أصبح يستخدم صور الآلهة وأسماءها مع علمه بأنها لا وجود لها ، وإن يكن من الممكن أن تقارن بالكائنات غير المادية فى هذا العالم كالجن والأرواح والاشباح ، بل أيضا الملائكة والشياطين . ولكن بصفة عامة أصبح استخدامها وسيلة لاستدعاء صورها الكلاسية . ثم تطور هذا الاستخدام حتى أصبحت مجرد كليشيات بلاغية وأصبح الشعراء يلجأون إليها لترتين شعرهم

وإضفاء صفة الأصالة عليه وذلك بإقامة هذه الصلة الأسطورية من التراث الكلاسي . وهكذا نجد أن شلى كان يقدم في الحقيقة على تجربة فريدة بتقديمه هذه المرتبة الخاصة وذلك باستخدامه للأساطير الغامضة حتى في عنوان القصيدة نفسها ، إذ ماعلاقة أدونيس بكيثس ؟ وهل يكنى الموت في الشباب لإقامة هذه العلاقة ؟ أم أن اعتقاد شلى بأن كيثس مات قتيلًا يكنى للمقارنة مع الأسطورة اليونانية ؟ أم أن ثمة وجها للشبه بين غرام أدونيس بالصيد وولع كيثس باقتناص العبارات أو التعبيرات الجديدة ؟ أضف إلى ذلك إشارات شلى المتعددة إلى آلهة يونانية ، والتجريدات التي يعاملها معاملة الآلهة وكثيرا مايقوع هذا في خلط بين الآلهة . مثل إشارته إلى « أورانيا » في البيت ٢٩ والمقصود كما ذهب جمهور النقاد ليست « أورانيا » التي تجاهلوتون في الفردوس المفقود ، ولكن فينوس عاشقة أدونيس . وقد يفسر لنا هذا الاستخدام للأساطير اليونانية والإشارات إلى الآلهة الوثنية في الشعر العربي تلك الإشارات الغامضة التي ماتفتأ تصادفنا في شعر المحدثين ؛ وذلك منذ أيام مدرسة أبولو . إذ إنه لم يكن أحد فيهم أو في قرائهم على استعداد لتقبل فكرة هذه الآلهة وإن كانوا قد يقبلون وجودها الاستعارى مثلا يشار إلى شيطان الشعر والجن والملائكة .

وأقدم ترجمة لهذه القصيدة هي في الوقت نفسه أدقها وأجملها وهي ترجمة لويس عوض ، التي نشرها في كتابه بروميشيوس طليقا عام ١٩٤٧ . وماتزال هذه الترجمة من نفائس الأدب برغم نفاذ طبعة ذلك الكتاب لأن لويس عوض يصب جل اهتمامه على إخراج نص مفهوم أى نص أدبي ، يمكن للقارئ أن يتقبله كأنه مكتوب بلغته الأصلية . فهو لا يتقيد بترتيب الكلمات داخل العبارة الإنجليزية أى ببناء الجملة الإنجليزية حتى يتحرر من الشكل الكلاسي للفقرة الشعرية ، أو ذلك القلب الخاص من قوالب النظم عند شلى ليقدم عبارة عربية دقيقة وجذابة في الوقت نفسه .

أما الإطار العام لترجمته فهو إطار الأمانة الذي يتوخى نقل الصور والإشارات الأسطورية . واعيا بغربانها على أذن القارئ وعقله ، ومن ثم فهو يهتم بالخواشي التي تشرح الأسماء الأجنبية وتلقى الضوء على التراث الكلاسي الذي استلهمه شلى ؛ وهذا هو منهج الأستاذ والناقد الذي يحرص على أن يستفيد أبناء وطنه والناطقون بلغته من التراث الشعري في العالم الخارجي .

إبراهيم سكيك :

وفي عام ١٩٥٠ نشر إبراهيم سكيك ترجمة لبعض فقرات من هذه القصيدة في مجلة الرسالة (العدد ٨٩١ - لسنة ١٨ بتاريخ ٣١ يوليو صفحة ٨٦٨) ابتداء من الفقرة ٣٩ ، ربما لأن سكيك كان على يقين من أن القارئ لن يدرك مدلولاتها في الأدب الغربي . وعموما فإن هذه الترجمة دقيقة وسوف تكفي ملاحظات عابرة عن الأخطاء والإضافات والحذف .

في الفقرة ٣٩ يضيف سكيك صفة المربع بعد « حلم الحياة » (البيت ٣٤٤) ، ويترجم (Invulnerable nothings) في البيت ٣٤٨ بمعتقدات لوجود لها وصحتها كائنات من عدم لا ينال منها (الخنجر) ، أوكا يترجمها الدكتور / لويس عوض الظلال التي لامادة فيها . كما يغيب عنه التوكيد في (We decay) أننا نحن الذين نبلى (أوبصينا البلى) وليس الأموات ، فهو يترجمها ثم نضمحل كما تضمحل الجثث في القبور ، بينما يترجمها لويس عوض « إننا نحن هم المالكون : نبلى كما تبلى الجيف في منازل الموتى » وكذلك لانخرج الصورة الأخيرة في الفقرة كما أرادها شلى برغم دقة الترجمة وذلك لعدم إدراك المترجم للتناقض الذي يريده شلى بين الأحياء الذين تنخر في هيكلكم ديدان الخوف ، وبين كيتس الذي مات فنجا من هذه الديدان . فهو يترجمها : « وتنخر الآمال الباردة هيكلنا الطينى كما تنخر الديدان جثث الأموات » بينما يترجمها لويس عوض « وتحتشد الآمال العقيمة بين جوانحنا كالديدان وتنخر هذا الصلصال الحى نَحْرًا » .

وفي الفقرة ٤٠ يحذف سكيك البيتين الأخيرين - ربما لأنهما يشتملان على مادة غريبة غير مألوفة في بلادنا وهي إحراق الجثث ووضع الرماد في أوان خاصة ، وهو يحذف صفة (slow) أى رويدا من البيت ٣٥٦ كما يحذف (in vain) أى بلا طائل من البيت ٣٥٨ . وفي الفقرة ٤١ يحذف سكيك صفة (young) التي تلو الفجر . وفيما عدا ذلك فهو يقترب من النص الإنجليزي كل الاقتراب .

نظمى خليل :

وفي الملك الحائر يقدم نظمى خليل عرضا موجزا للقصيدة وبرغم أن هذا العرض قد ظهر عام ١٩٣٦ لكننا لانقف عنده لأنه بالغ الإيجاز هو أقرب إلى الإشارات العابرة منه إلى الترجمة التي يمكن أن تقدم شعرا إلى القارئ . ولكننا نشبه هنا توخيا للدقة العلمية .

*A Dirge.
Rough wind, that moanest loud*

أغنية حزن

من القصائد البالغة الجمال التي يخاطب فيها شلى قوى الطبيعة راجيا إياها أن تبكى وتنوح على ظلم الدنيا . ومصدر جمالها يرجع إلى تركيزها الشديد وإلى ما يسمى في العربية بالالفاظ أى بتغيير الضمير من الغائب إلى المخاطب والعكس .

وقد ترجم المسيرى وزيد هذه القصيدة بهذا العنوان وإن كان يمكن ترجمتها بمرثية ، ولكن القصيدة ليست رثاء بأى معنى من المعانى فهي حقا أغنية وهى حقا دعوة إلى النواح والعويل .

الأخطاء :

يترجم المسيرى (rough wind) بالرياح الخشنة ، وهذا خطأ والصحيح الريح العاصفة (بريح صرصر عاتية) كما ترجم (knells) بـ تدق أجراس السحب وهذا خطأ لأن المعنى هو أن السحب تدق أجراس الحزن (أى الأجراس التي تعلن وفاة أحد ، كذلك يخطئ في ترجمة (Strain) تلوثت وصحتها تتوتر أو تصلب عروقها (وربما كان الخطأ مرده إلى الخلط بين (strain, stain) كما يخطئ في ترجمة فعل الأمر (wail) الأخير بتنوح ، وصحتها نوحى أو اعول .

Alastor.
The Spirit of Solitude.

آلاستور

كما سبق أن أشرنا تفرد هذه القصيدة بين كل ما ألف بأنها تجسد مفهوم العزلة الرومانسي ، وتشير من طريق خفي إلى وردزورث الذي كان طوال سنوات عدة مثلاً أعلى لهذا المفهوم . ولأعتقد أننا بحاجة إلى الإفاضة في تحليل هذه القصيدة إذ إن ما قلناه عنها من قبل يكفي . لم يترجم أحد هذه القصيدة كلها ، وكل ما أمكنني العثور عليه ترجمة لبضعة أبيات وردت في كتاب « الملك الحائر » لنظمي خليل ص ٣٩ (١٩٣٦) يلخص فيها أحداث القصيدة باعتبارها عملاً قصصياً . وهو لا يترجم إلا بعض الأبيات التي يصف فيها الشاعر حلول المساء وإشراق القمر في منتصف الليل (من ٣٣٣ - ٣٤٠ ومن ٣٥١ - ٣٥٧) مع الحذف بحرية كبيرة وأخطاء كثيرة . والذي يلفت النظر في العجالة التي يقدمها نظمي خليل هو أنه يأتي بأبيات من تأليف وردزورث وليست من تأليف شلي ، وحتى هذه بخطي في ترجمة بعض كلمات فيها ، فتتلا يقول في سياق حديثه عن فكرة آلاستور إما على لسانه أو على لسان شلي .

« يموت الطيبون أولاً أما أولئك الذين قلوبهم جافة كتراب الصيف فيحترقون وهم يترددون في الهاوية » . (صفحة ٣٩) . وهذه في الحقيقة ترجمة لأبيات وردت في قصيدة وردزورث « البائع المتجول » (The Pedlar) وهي .

“...the good die young,
But those whose hearts are dry as summer dust
Burn to the socket”.

وعدم ذكر اسم المؤلف الحقيقي يبعث على اللبلة ؛ إذ قد يظن القارئ أن هذا الكلام من تأليف شلي . كما أنه بخطي في ترجمة (Burn to the socket) إذ إنها لا تعني أي ترد في الهاوية (الواضح أنه يقصد يتردون وليس يترددون) ، ولكن تعني صنورة الشمعة وهي تحترق حتى الذبالة ، أي أن وردزورث يعقد مقارنة بين الشمعة التي تنطفئ وهي قائمة كالاسل (الرمح) ،

وبين الشمعة التي تنطفئ بعد أن تحترق حتى آخرها . ذلك إلى جانب خطأ ترجمة (die young) بموتون أولاً وصحتها بموتون في شبابهم .
أما الأبيات التي يترجمها من آلاستور فلنا عليها الملاحظات التالية .

الأخطاء :

يقول في ترجمته للبيت ٣٣٤ : « ترامت أشعة الشمس الغاربة في أضوائها المختلفة على المساكن العالية » . وهذا غريب لأن الشاعر يصف البحر وليس البحر مساكن عالية وصحة البيت هي : « نثرت أشعة الغروب ألوانها القزحية عالية فتعلقت في الهواء بين القباب المتأرجحة التي بنتها صحائف الرذاذ التي امتدت في السماء » .

وهي صورة كما نرى معقدة إذ يشبه الشاعر الضباب الخفيف الذي يترأى للعين من ألوان الطيف ساعة الغروب بالقباب المتأرجحة المعلقة في الهواء ، وهو يقول إن أشعة الغروب تمتد فيما بين هذه القباب لتظل طريق المساء وهو يمضي فوق صفحة البحر المهجور . وهذه الصورة الأخيرة يترجمها نظمي خليل كما يلي :

« ثم أخذ يخطو في تلك الفياض البعيدة » وصحتها « لتظل طريقه فوق الخضم المهجور » . وهو يترجم الأبيات الثلاثة ٣٣٧ - ٣٣٩ كما يلي : « وأخذ الشفق يصعد في الشرق يلقي أضواءه القائمة فتغمر أضواء النهار الالامعة » وصحتها :

٣٣٧ وأما الشفق فقد أخذ يعلو ويبدأ من الشرق

٣٣٨ وشرع يصفر جدائله المفتولة في باقات من الغسق

٣٣٩ تتلى على جبهة النهار الوضاءة وعينييه البراقتين

والواضح أن الخطأ هنا خطأ حذف وتلخيص . وبعد ذلك يمزج نظمي خليل البيت ٣٤٠

بالبيت ٣٥١ ثم يترجم الأبيات من ٣٥٢ إلى ٣٥٧ هكذا :

« صعد القمر إلى عرشه فلاح صخور القوقار العالية بقممها المغطاة بالثلوج تضيئ بين النجوم كأنها ضوء الشمس وحولها الأمواج والدوامات تصطبغ فيسمع صداها في الأقب البعيد » . وصحتها :

٣٥٢ أشرق القمر فلاح الصخور التي تسكن الأثير

٣٥٣ فوق جبال القوقاز وقد سطعت قممها التي يغطيها الثلج .

٣٥٤ بين النجوم مثل ضوء الشمس ومن حول

٣٥٥ سفوحها التي تحفل بالكهوف ، كانت الدوامات والأمواج

٣٥٦ تتفجر وتلدور عاتية .

٣٥٧ في ثورة غضب وصخب دائب إلى الأبد .

وربما كانت الأخطاء هنا أخطاء حذف أكثر منها أخطاء في فهم المعنى لأن المترجم حريص على أن يقدم إلى القارئ كلاما سهلا مفهوما وصورا غير معقدة مهما كان تعقيد الأصل الإنجليزي . ولكنه يضيف عبارة مثل : « فيسمع صداها في الأفق البعيد » . وبهذا يعطى نفسه حرية التأليف .

The Revolt of Islam.

ثورة الإسلام

لم أعر على أى ترجمة لأى جزء من أجزاء هذه القصيدة سوى أربعة أبيات وردت فى كتاب « الملك الحائر » لنظمى خليل صفحة ٤٠ (١٩٣٦) . وقد تعذر على أن أجد مقابل هذه الأبيات فى النص الإنجليزى الذى يقترب عدد أبياته من الخمسة آلاف . أولا بسبب التصرف الشديد الذى دأب عليه نظمى خليل فى ترجمته ، ثم الحذف والإضافة . وثانيا لأنه لم يشر إلى أرقام هذه الأبيات فى النص الأصيل ، وهى تتشابه وتكرر فى غضون القصيدة ، ولذلك يصعب تحديد أى منها اختاره نظمى خليل ليترجم أبياته الأربعة .

(The Cenci)

تشنمى

لم يترجم أحد هذه المسرحية على الإطلاق . ولكن نظمى خليل فى كتابه « الملك الحائر » يلخص أحداثها ويترجم بعضا من أبياتها فى الصفحات من ٦٢ - ٧٠ من هذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٣٦ . والمقارنة مع النص الأصيل تكشف عن ميل المترجم إلى التصرف بالحذف والإضافة بحيث تخرج الترجمة أقرب إلى الشرح منها إلى الترجمة الحقة . فمثلا فى الفصل الأول - المشهد الثالث فى الأبيات ٧٧ إلى ٨٧ يحذف نظمى خليل أربعة أبيات من ٨٠ - ٨٣ وفى ترجمته يحذف عبارة (Purple splendour) وعبارة (as my spirits do) ويضيف عبارة « وتوى بها إلى أعماق الجحيم . » . وفى نفس المشهد فى ترجمته للأبيات ٩٩ وما بعدها يحذف البيت ١١٠ برمته ويخطئ فى ترجمة (crushed) فيترجمها ألقت بنا إلى الأرض وصحتها سحقنا سحقا . وفى البيت ١٢١ يترجم (Princes) بالضيوف وصحتها الأمراء ، كما يترجم (hideous) المشثومة وصحتها القبيحة أو الذميمة . كما يلخص الأبيات من ١٢٦ - ١٢٨ وفى البيت ١٤٩ يترجم (torturer) بالقاضى الجبار وصحتها الملعوب ، ويحذف البيت ١٥٠ ، كله كما يحذف البيت ١٥٥ . أما البيت ١٦٧ فيترجمه « إني أعرف سحر وداعتك وجمالك » وصحته « لدى تعويذه يمكن أن تمنحك الوداعة والطية » .. ثم يحذف الأبيات من ١٦٨ - ١٧٠ ، وفى البيت ١٧٣ يحذف صفة التابض بعد الضباب ، وفى البيت الذى يليه يحذف قوة الشكيمة بعد الرجال . أما البيت الذى يليه فيترجمه : « خصّة الشيوخ » ، وصحته « دهاء الشيوخ ، الصلب البارد الحسيس » . وفى عرضه للفصل الثالث يترجم خليل بعض أبيات من الفصل الأول يمكن رصد أخطائها كما يلى : تقول بياتريس : « ما الذى أطلق خصلات شعري هكذا ؟ إن خيوطها المبعثرة تعمي بصرى ومع ذلك فقد كنت عقصته » . ولكن نظمى خليل يترجمها هكذا : « كيف أقتلع الشعر من منبته ؟ إن هذا هو الذى يعمي بصرى الآن فقد أوثقته تماما » ويحذف من البيت ١٢ عبارة والعالم يترنج من حولي ويترجم (the beautiful blue heaven) بالسماء الصاخبة الجميلة وصحتها الزرقاء . أما الأبيات من ١١٦ - ١٢٣ فيترجمها كإيلي : « تلقنى سحب قائمة سحب

تقيلة متكاثفة ، لأستطيع أن أنزعها من جسمي لأنها تلف أصابعي وأعضائي فتقف عن الحركة وتأكل أعصابي وتذيب لحمي ... ، إلى « فساد يدنس روح الحياة النقية الطاهرة » . وصحتها « إن ضبابا خافقا ملوثا أسود يزحف نحوي ويكتنفي ، إنه ثقل كثيف متراكم لا أستطيع إبعاده عني فهو قد ألصق أصابعي وأطراف بعضها إلى بعض وينخر في أعصابي ويذيب جسدي حتى يفسد فينقل السم في روح الحياة العميقة النقية الرهيفة في داخلي » . وفي البيت ٢٧ يترجم (Panting soul) روحى المسحوقه وصحتها اللاهثة وفي البيت ٣١ يترجم (dull eyes) بد عيني الساجيتين . وصحتها الكليلتين . وفي البيت ٤١ خطأ آخر وهو ترجمة (madhouse nurse) خادمة البيت المجنونة ، وصحتها ممرضة في مستشفى المجانين . وفي البيت ٤٣ يترجم (I thought I was) بد هل تظنين أنني ، وصحتها كنت أظن أنني . ثم يحذف جزءا من البيت ٤٧ وجزءا من البيت ٤٨ ، إما لأنه لم يعجبه وإما لأنه رأى أنه لا لزوم له . وكذلك يحذف جزءا من البيت ٥٣ والبيت ٥٤ ربما لأنه رأى في البيت الذى يلبه مايكنى . وهو يحذف في هذا السياق أيضا الأبيات من ٦٠ - ٦٤ . وفي البيت ٧٢ يترجم (Who tortured me from my forgotten years) يذيقني العذاب الوانا وصحتها يذيقني العذاب منذ سنوات الصبا (التي نسيها) . ويترجم (What retrospects, outliving even despair) بد « أى شيء اجتث روحى من حذورها حتى اليأس » وصحتها : « أى ذكريات يمكن أن تبقى لي بعد أن يفنى كل شيء حتى اليأس » ويخطئ نظمي خليل في ترجمة البيت ٧٩ ، ٨٠ إذ يحذف معظم البيت ٨٠ ويسىء فهم البيتين معا ويترجمها بقوله « عيناك ترميان بوقد الشرر وتكشفتان عن روح » ، وصحتها « عيناك تشعان روحا » كما يخطئ في ترجمة (Whose fingers twine) التصقت أصابعهما ، ببعض وصحتها التفت أصابعها بعضها حول بعض ، كما يخطئ في ترجمة البيت ٨٤ - ٨٥ إذ يقول : « إنها الحياة القلقة تلك التى تعذبك فى الصميم » ، وصحتها « إنها الحياة القلقة التى تتلوى عذابا فيها » . ثم يحذف أربعة أبيات من ٨٩ - ٩٢ ويترجم (Polluted) ب الرهية ومعناها الملوثة أو الملوثة . ويخطئ في ترجمة البيت ١٠٣ بد يجب أن يكون هناك شر أعظم من هذا وصحته لا بد أنه قد اقترف ظلما فادحا حقا . وفي نفس سياق حديث « لوكريشيا » يحذف عبارة خوفا منى أو خشية أن تخرج كبرياءك من ثنايا البيت ١٠٥ ، ١٠٦ ويترجم جزءا من البيت ١٠٩ والبيت ١١٠ والبيت ١١١ كما يلي : « أنا التى أصبح فكرى كالشيخ الخفيف الذى يقطن المرء صورته » . وصحته « أصبحت

أفكارى مثل شبح تكفن وتدثر وانطوى فى ثنايا رعب لاصورة له ، ثم يحذف البيت ١١٢ ويضيف فقرة « بل هناك أعمال ليس لها شكل وآلام ليس لها لسان ، ويترجم ١١٩ و ١٢٠ قائلا « هدوء الظهر يملؤك حتى تلى نداء السماء » ، وصحتها « فلتشملك البراءة بالطمأنينة حتى يحين أجلك فترفعك السماء إليها » . ويترجم الأبيات ١٢٥ إلى ١٢٧ قائلا : « أى أن الموت عقاب الجريمة . أيها الموت الجبار فلتكن أنت الحكم إنك أنت الحاكم العادل » ، وصحتها « أجل الموت عقاب للجريمة أصرع إليك يالمى ألا توقعنى فى الحيرة وأن أقضى فى هذا الأمر » .

ويعضى نظمى خليل فى تلخيصه الأحداث المسرحية مترجما بيتا من هنا وبيتا من هناك مركزا على المعانى الخلقية المستفادة من النص ، دون مراعاة ، كما هو واضح ، لدقة التعبير أو الترجمة . والواضح ان مثل هذا النوع من الترجمة لايقى النص الأصيل حقه ويتعد به عما قصد إليه شلى .

البَابُ الثَّانِي

أثر شلي في الرومانسيين وطبقاً على على محمود طه

رصد الظواهر المشتركة :

ان الدراسة المتأنية لشعر شلي وشعر على محمود طه تشير إلى أن تحديد آثار جزئية ومباشرة للأول في الثاني أمر يصعب إثباته لعدة أسباب :

أولاً : قد تكون هناك ظواهر رومانسية في شعر شاعر عربي ترجع إلى تأثره بشعراء رومانسيين فرنسيين أو إنجليز ، غير شلي ، ممن كانوا يشاركون شلي في بعض السمات الفنية .

ثانياً : يتعرض الباحث لصعوبات كثيرة عند دراسة موضوع اطلاع شاعر عربي على شلي سواء في لغته الأصلية أو مترجماً ، إذ أن مثل هذه الدراسة تقتضي فحص رسائل هذا الشاعر ومذكراته ومسودات شعره ومخطوطاته . . . إلخ لتحديد أثر ما لا يزيد عن كونه أثرًا محتملاً . ولذا فمن الأجدي للباحث أن يستخدم منهج رصد الظواهر المشتركة وهو منهج علمي شائع الاستخدام في مجال الأدب المقارن . ولذا رأيت الباحثة أن ترصد الظواهر المشتركة في بعض قصائد شلي وقصائد على محمود طه ، وهو أحد ممثلي المدرسة الرومانسية المصرية وأقطابها التي احتفلت بالشاعر الإنجليزي شلي وغيره من الرومانسيين الغربيين . ومن الثابت أن الكثير من أعماله الشعرية والنثرية قد ترجمت إلى اللغة العربية كما كتب عنه القدر الكثير إبان ازدهار مدرسة أبولو الرومانسية . إن رصد الظواهر المشتركة في أعمال شاعرين من ثقافتين مختلفتين منهج علمي لأنه لا يهدف إلى إثبات وجود

أثر ما إثباتنا قطعياً ، وإنما يثبت احتمال وجود أثر ما لتعدد الظواهر المشتركة في أعمال شاعرين معينين .

يعتمد منهج رصد الظواهر المشتركة على مذهب علمي في دراسة الأدب المقارن يسمى مذهب الأفكار أو الصور المتوازنة (Parallel motifs) وقد رأت الباحثة أن تركز على قصائد شلى التي عرفها جيل على محمود طه معرفة جيدة . وهي قصائد شلى المنشورة في كتاب « الذخيرة الذهبية » (The Golden Treasury) ، وهذه الطريقة يمكننا أن نرجح وجود أثر ما دون الجزم بذلك . ومن المعروف أن رصد الظواهر المشتركة لا يتضمن رصد الأصداء اللغوية (Verbal echoes) التي يتعذر رصدها بين لغتين مختلفتين ، أو الإشارة إلى صورة معينة توجد لدى شاعرين حيث أن الصور الشعرية تتكرر في الإطار العام لتفاعل الشاعر مع الكون ؛ كما أن العبرة ليست بالاشتراك في الإطار العام لصورة شعرية معينة بل في أهمية هذه الصور الشعرية وموقعها من القصائد . فليس من المفيد في شيء أن نحصى صور السحاب لدى شاعرين . ولكن المفيد حقاً هو أن نتبين الدور الذي تؤديه هذه الصور في قصائدهما . وقد قامت الباحثة برصد الظواهر المشتركة في (أربعة) مجالات أساسية في أعمال شلى وعلى محمود طه ، وهي : مفهوم الشاعر ، فالناحية التجريدية ، واستخدام رموز شعرية مستوحاة من الميثولوجيا الإغريقية ، والتنوع في شكل القصيدة وتركيبها .

لعل أول ما يسترعى انتباه الدارس لشعر شلى وطه هو التشابه الشديد في مفهومهما للشاعر . فكلاهما يصعد بالشاعر إلى مستوى النبوة ، ويرجع هذا إلى إيمانها برسالة النبوة لدى الشاعر (The vatic function of the poet) . لقد أكد شلى هذا المفهوم في أعماله الشعرية وفي دفاعه الشهير عن الشعر ، ونرى الأرواح تنغى بالشاعر في تحفته الخالدة « بروميثيوس طليقا » وتصوره باحثاً عن السعادة الروحية وخالقا للحقيقة الحقة :

« فهو لا يبحث عن السعادة الأرضية ، وهو لا يؤتاها ، بل يعيش على قبلاط خيالية لا مادة فيها ، قبلاط تطبعها على شفثيه أطياف تسكن فلوات الفكر وهو من صبيحة للمساء يتأمل خيال الشمس يسطع في أعماق الغدير ويتأمل النحل الأصفر في أزهار اللبلاب فلا يميز شيئاً مما يراه ، ولا يابه لشيء مما يحيط به

بل نراه يصوغ من كل هذا
أطيفاً تنبض بالحياة
أطيفاً أوفر حياة من الأحياء
أطيفاً يسقيها من ضرع الخلود^(١)

لقد أكد شلى في دفاعه عن الشعر أن الشاعر بخياله قادر على استشفاف روح الكون واستلهاهم خباياه التي يعجز العقل الواعي عن إدراكها ، وهذا يتضمن اختلافاً في درجة الإدراك عن سائر البشر ، بل لقد افترض وجود وحى قدسى (Divine afflatus) خاص بالشاعر ، واعتبر أن القصيدة الشعرية ماهي إلا تسجيل للحظة حلول الألوهية في البشر . ومثلاً ذهب شلى في تصوير هذه الرسالة السامية للشاعر إلى افتراض وجود وحى قدسى خاص بالشاعر ذهب طه إلى أن هذا الوحي - وهو يختلف عن شيطان الشعر لدى العرب أوربة الشعر لدى الكلاسيين - خاص بالشعراء وحدهم ، الذين يقتربون من الأنبياء لاصطفائهم لحمل هذه الرسالة . وهو يفصح عن هذا الدور الهام للشاعر في أول قصائد ديوانه « الملاح الثالث » التي يصور فيها ميلاد الوحي في الشاعر . نرى طه في « ميلاد شاعر » لا ينصرف إلى الميلاد الجسدى بل إلى الميلاد الروحي ، فكأن الشاعر قد بلغ سن الرسالة وأن موعد تلقيه الروح فإذا هو يتنزل عليه مثلاً يتزل الله على عباده من البشر وحى النبوة .

أترانا بليلة الوحي والتتريـ سـل أم ليلة الهوى والشعر !

ورغم أن هذا البيت يقع في منتصف القصيدة فإنه يلقي ضوءاً غامراً عليها وعلى شعر الدواوين الأخرى . ولنحاول رصد الصورة التي استمدتها طه من تراثنا العربي لتجسيد مفهوم النبوة الجديد في مطلع القصيدة .

هَبَّطَ الأرض كالشعاع السَّنىَّ بعضاً ساحر وقلب نَبِيَّ
لحمة من أشعة الروح حَلَّتْ في تجاليد هيكـل بشرى
الهِمَّتْ أصغريه من عالم الحكمة والنور كِلْ معنى سَرَى

(١) لويس عوض بروميثيوس طليتا سنة ١٩٤٧ ص ١٢٤ .

وحبته البيان ريا من السحر ر به للحقول أعذب رى
حيثما شارفت به أفق الأر ضرو وزها الكون بالوليد الصبى
وتساءلن حيرة : ملك جا ء إلينا فى صورة الإنسى

فنحن نرى أولاً أن الإشارة إلى الصبى استعارة يستلزمها لحدائثة الوجود على الأرض وليس للميلاد البشرى بالمعنى المألوف ، وذلك للإشارات التالية إلى أنبياء الله ، فأولهم آدم عليه السلام ، إذ أن (هبط الأرض) صدى للإشارة القرآنية إلى الهبوط من الجنة إلى الأرض (قلنا اهبطوا منها جميعاً) ثم إلى موسى عليه السلام لأنه هو النبى الذى حمل العصا وهزم السحرة ، ثم إلى المسيح عليه السلام (فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرًا سوياً) - (قد جعل ربك تحتك سرياً) (كيف نكلم من كان فى المهد صبياً) ثم إلى يوسف الصديق (وقلن حاش لله ما هذا بشراً إن هذا إلا مَلَكٌ كريم) بل إلى خاتم الأنبياء محمد ﷺ (إن هو إلا وحىٌ يوحى ، علمه شديد القوى) وهو الصورة التى أوودها سبحانه وتعالى للكلام الذى أوحى به إلى الرسول . فالشاعر يتوسل بالتراث الذى درجنا عليه فى العربية ، فالله يعلم البيان (خلق الإنسان علمه البيان) والبيان ساحر ، وإن من البيان لسحراً ، ثم يربط بين هذا اللون من السحر الحلال وبين الشاعر الذى يستمد طاقته من مصادر خارج نطاق القدرة البشرية .

ويتقدم القصيدة بطور على محمود طه هذه الصور حتى يتعد عن صور التراث العربى ، ويعلى من شأن الشاعر مفتقياً فى ذلك خطى شلى فيؤكد قدرة الشاعر على إدراك الحقيقة باستخدام الخيال :

فَلَكُنْمْ جَاءَ بِالْخِيَالِ نَبِىُّ وَلَكُمْ جُنْ بِالْحَقِيقَةِ شَاعِرٌ

وطه - شأنه فى ذلك شأن شلى وسائر شعراء الرومانسية الإنجليز - يرى أن الخيال هو الوسيلة الرئيسية لاستكناه روح الكون . ولذا ، يرى كثير من النقاد أن قصيدة «مولد شاعر» ذات أهمية كبرى. إذ أنها تظهر التطور الملحوظ الذى حدث فى هذه الفترة الزمنية فى مفهوم الشاعر أو نظرة الشاعر إلى نفسه (The Arab poet's self-image) ويعتبر الناقد بدوى «أن وصف الشاعر كإنسان يملك عصا ساحر وقلب رسول يهبط إلى الأرض كتور سماوى حاملاً معه حكمة عالم الخلد ونوره نصبح الرومانسية المصرية . يعلق الناقد بدوى على هذه القصيدة فيقول :

إن هذه الأبيات تعبر عن الرومانسية العربية خير تعبير. لم يعد الشاعر يُنظر إليه كحرفي ماهر (A skilful craftsman) كما كان الحال في الشعر والنقد العربي الكلاسي ، بل أصبح ينظر إليه في الحركة الرومانسية العربية كشخص يجمع في ذاته صفة الساحر والفيلسوف والحكيم والرسول في آن واحد. هو كيان روحي أثري. ان مفهوم الشاعر كمخلوق نوراني (A creature of light) وهو ما كان أبوشادي يشير إليه من بعيد ، أصبح على يد طه مفهومًا مقبولا ويعبر عنه بكل صراحة ووضوح. ^(١)

وسبق أن أوضحنا أن طه في وصفه مولد شاعر يستخدم اللغة التي كانت تستخدم في وصف مولد الرسل في الشعر الصوفي أو الشعر الديني الإسلامي التقليدي. ومن الواضح أن طه في تعبيره عن مفهوم الشاعر الجديد قد أفصح عن تأثره بالشعر الرومانسي الغربي وكتابات الصوفية العربية معاً.

وفي قصيدة « غرفة الشاعر » نرى الشاعر وحيلاً في حالة معاناة شديدة ، نراه يجلس في غرفته وقد خيم عليها سكون تام وهو عاجز عن النوم ، وينبج الصبح وهو مستيقظ يعاني من هموم الحياة ومن إحساسه بأن هذا العالم الظالم لا يصلح مكاناً لحياة الشاعر بروحه الطاهرة وحساسيته الفاتحة :

لست تُجزى من الحياة بما حُم
لست فيها من الضنى والشحوب
إنها للمجون والختل والزي
فرو وليست للشاعر الموهوب ^(٢)

ولعلنا نذكر أن شلي قد صور الشاعر في هذه الصورة في معظم أشعاره. ولنا في مراثية « أدونيس » خير مثال على شكوى شلي من جحود البشرية وعدم تقديرها لمكانة الشاعر من قومه :
« هم كقطعان الذئاب التي لا تبدو شجاعته إلا في طراد الشياخ الجريحة ».

(١) محمد مصطفى بلوى تقديم نقدي للشعر العربي الحديث سنة ١٩٧٥ ص ١٣٩ .

M M. Badawi "A critical Introduction to Modern Arabic Poetry" Cambridge University Press 1975 Page 139.

(٢) غرفة الشاعر : الايات ١٥ و ١٦ .

هم كالغربان المشثومة التي تنفق عند مرأى الجيف .
هم كالصقور التي تتبع الجيوش الظافرة أينما
سارت تفتات من مائدة الموت فتشتر أجنحتها
الجراثيم .^(١)

هكذا صور شلى من لم يقدروا مكانة الشاعر « كيتس » ، وكذلك صور طه الشاعر إنساناً
رهيف الطبع يغلب عليه الحزن وتكسو وجهه الكآبة ويعلو محياه الفكر والاستغراق في تأمل حال
الإنسان في هذا الكون وعلاقته به :

أيها الشاعر الكتيب مضى اللي ل ومازلت غارقاً في شجونك
مُسلماً رأسك الحزين إلى الفك ر وللسُّهد ذابلات جُفونك

* * *

أنت أذبلت بالأمس قلبك الغصَّ وحطمت من رقيق كيانك
آه يا شاعري لقد نصل اللي ل ومازلت سادراً في مكانك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأسى لتلك الدموع في أجفانك^(٢)

* * *

إن هذا التصور يطابق تصور شلى للشاعر في قصيدة « آلا ستور » كإنسان « رقيق شجاع كريم »
و « ينشد ألحاناً مشبوبة » . أما العذارى فكن يذوبن ويذبلن لرؤية عينيه الشاردتين وهو يمر بين
وحيداً ، والجو الذي يحيط به جو « شحوب » و « ذبول » و « ألم »^(٣) إن طه في « غرفة الشاعر »

XXVIII

(١)

'The herded wolves, bold only to pursue;
The obscene ravens, clamorous o'er the dead;
The vultures to the conqueror's banner true
Who feed where desolation first has fed,
And whose wings rain contagion;....

(٢) غرفة الشاعر . الايات ١ و ٢ و ٩ و ١٠ و ١١ .

(٣)

Strangers have wept to hear his passionate notes,
And virgins, as unknown he passed, have pined
And wasted for fond love of his wild eyes
The fire of those soft orbs has ceased to burn,
And silence, too enamoured of that voice.
Locks its music in her rugged cell.
(Alastor, Lines 641—66

يصور التروع إلى الحزن النمطي في الرومانسية الغربية ، وهذه صورة رومانسية جديدة لا تعتقد الباحثة أن على محمود طه قد ابتدعها من واقع عاشه أو من تراث الشعر العربي . ولأنسى أن الصور التي يستخدمها طه في القصيدة « كالأعماق الساكنة » و « بقايا النيران في الموقد » و « الاستغراق في الشجون » و « الأنين الضعيف » هي صور شائعة جداً عند شلي .

وخير مثال على هذه الرؤية الرومانسية الحزينة للشاعر هي قصيدة « الله والشاعر » ، والقصيدة تبدأ بمناجاة^(١) (Apostrophe) مثل المناجاة التي تبدأ بها أناشيد المناجاة (Odes) عند شلي .^(٢) إذ يخاطب طه الأرض في أربع فقرات متتالية تصور الشاعر الحائر المأتم على وجهه وتصفه بأنه « شبح تحت اللجي عابر » وبأنه « شق » و « مستصرخ بائس » . وبأن صوته صدى لأنات حائرة في قلبه ، وبأن لحظات صمته تشهد على استغراق في تأملات ومعنى الوجود وعلاقة الإنسان بخالقه . ويعدد طه صوراً رومانسية أصيلة شاعت في شعر وردزورث قبل أن يحاكيها شلي مثل صورة الأرض الأم (أنت له يا أرض أم رعم)^(٣) وصورة الشاعر باعتباره صوت الطبيعة .

ماهو إلا صوتك المرسل
وروحك المستعبد المرقق

و (روحك في روعي نبت الحياة) و (فروحك الصوت وروحي الصلدي) . كذلك نرى الشاعر يتحدث بلسان البشرية ، بل يعتبر أن واجبه المقدس كشاعر أن يعبر عما تقاسى منه البشرية لخالفها :

هانذا أرفعُ آلامهُ
إلى سماء المنقذ الأعظم
أنا الذي ترسل انغامهُ
قيثارة القلب ، ونائى النغم^(٤)

(١) لا تفرغى يا أرض .

(٢) اغنية لك « رياح الغربية » .

(٣) الأرض : « أنا الأرض أنا أمك الأرض . أنا التي جرت المعادة في عروقي . الحجرية . . . يوم خرجت من صلدي

تلوح بأفراح الحياة » رومينيوس طليقا .

(٤) الفقرة ٤٧ .

ويبدأ القصيدة بالتشكك في عدالة الخالق حيث أن الخالق هو الذى خلق الإنسان في صورة غير كاملة ، وأوجد فيه ذلك الصراع الأبدى بين سمو الروح وشهوات الجسد ، وحكم عليه أن يعيش في عالم أبعد ما يكون عن الكمال ، عالم دموى برغم مابه من جلال طبيعى فاتن . فالألم قدر الإنسان في هذا العالم . ولكن طه ينهى قصيدته بتأكيد لقيمة الألم الإيجابية كوسيلة حتمية لتطهير الروح . ويرى الناقد بدوى أن أهم ما يميز هذه القصيدة هو ذلك الدور الوسيط (Intermediary) الذى يلعبه الشاعر بين الله والبشرية المذبذبة . وقد أكد طه مفهومه هذا عن وظيفة الشاعر في هذه القصيدة . ويقول الناقد بدوى أنه يبدو أن طه قد تمسك بوجهة النظر هذه طيلة حياته ، برغم أن تعبيره عن هذا المفهوم في أعماله الأخيرة يوصف بالآلية إلى حد ما ، وينقصه الإقناع التام . ومعلوم أن المقابلة بين الروح والجسد التى يصورها طه بقوله :

تردّد روحى على هيكل
وهيكل الجسم كما تعلم
ذاك الضعيف الرأى لم يفعل
إلا بما يوحى إليه الدم .^(١)

هى مقابلة تقليدية عرفت منذ أفلاطون حيث يذكرها في محاوره « فايدون » ؛ ورددها شعراء كثيرون على مرّ العصور وهذا هو وردزورث يسمى الجسد سجننا (Prison house) ويشاركه شلى نفس الفكرة .

إن الروح الأكبر الذى يندفع في العالم
المقبض الكثيف ويتخلل أجزائه ويسجن
كل من استجد من الكائنات ، في القالب
الذى صاغه له هذا الروح قد سجن
أدونيس في قالبه الجديد...^(٢)

(١) الفقرة ١٣

(٢) أدونيس ترجمة لويس عوض (١٩٤٧ الفقرة ٤٣) while the one Spirit's plastic stress
Sweeps through the dull deuse world, compelling there,
All new successions to the forms they wear;

وهو نفس مايقوله طه عن الروح « قَيْدُهَا الْجِسْم » ، وهذا يدفع طه إلى التساؤل عن حقيقة العلاقة بين الإنسان وعالمه ، أى حقيقة التنازع في نفس الإنسان بين الخير والشر ، وهى الفكرة التى شغلت شلى في قصائده الطويلة . وطه عندما يقول .

الخير والشر بها توأمان
والحب والشهوة في طبعها
حواء والشيطان لا يبرحان
يساقطان السحر في سمعها^(١)

إنما يؤكد الصورة الرومانسية التى تلغى الحد الفاصل بين الخير والشر في نفس الإنسان واللذين يدوبان ذوباناً في كل نزعة من نواذعه . وهذا الاعتراف هو في حقيقته اقتراب مما كان شلى وسائر الرومانسيين يؤمنون به من أن الطبيعة ، أى طبيعة الإنسان التى جبل عليها ، هى طبيعة القطرة . وإذا كان هذا هو الأساس الذى يبنى عليه تصويره للإنسان فهو يدل على النظرة التى تقابل بين الروح والجسد لا لتفصل بينهما فصلاً خارجياً ولكن لتربط بينهما لتؤكد وحدة الكيان البشرى واكتماله ، ومن ثم بلوغه الكمال .

وفي قصيدته الطويلة « أرواح وأشباح » يصف هيرميس (Hermes) الشاعر بأنه ابن الفردوس ، وبأنه يعاني بشدة من الصراع بين جسده وروحه ، وإدراكه الكامل بنواحي جمال العالم الروحي . وهو يشارك شلى رأيه في أن الشاعر ملاك يرفض أن تتحكم فيه بشريته . وحيث أن موهبة الشعر من عند الله ، فإن الشاعر كما صوره طه في هذه القصيدة : هو إنسان صاحب رؤية إلهية (A visionary) . وكان شلى أكثر الرومانسيين الإنجليز ذكراً وتأكيدها لهذا المفهوم . يقول طه :

إلى قمة الزمن الغابر سَمَتْ رِيَّةُ الشعر بالشاعر
يَشْقُ الأثيرَ صدى عابراً وروحاً مَجْنَحَةً الخاطر
مضت حرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد الأسر
وأوفت على عالم لم يكن غريباً على أسها الدابر

نمت فيه بين بنات السديم وشبَّتْ مع الفلك الدائر^(١)
 فالشاعر عند طه هو مثل الشاعر عند شلى ، قادر على الرؤية وهى السبيل إلى الحقيقة .

ويتصل المجال التالى لتأثير على محمود طه بالرومانسية وشلى على وجه التحديد بطبيعة التصوير
 الفنى لديه ، والذي يمكن تحديد ملامحه العامة بأنه ، فى دواوينه الأولى على الأقل ، يتّرع الى
 التجريد أكثر مما يتّرع إلى التجسيد وإلى التعميم أكثر من التخصيص ، وإلى التخاطب بلغة
 الحواس المشتركة ، وكثرة الإشارة إلى ملامح المجال فى الكون ومظاهر التغيير فى حركة الريح والماء
 والسحاب والسماء ، أى الإطار الكونى الذى يصوغ فيه صوره وأفكاره .

وهذا هو الاتجاه الرومانسى الذى هاجمه النقاد المحدثون ؛ والذى يتناقض مع التيار الكلاسى
 الذى كان دائماً يضع الإنسان فى إطار مجتمع بعينه ، وطالما عالج الفرد باعتباره جزءاً لا يتجزأ من
 مجموعة بشرية محددة . أى أن العودة بالإنسان إلى صورة الفرد الذى يمثل الإنسان قد استتبع عند
 على محمود طه صوراً نوعية عامة ؛ أى الصور التى ترتبط بجنس الشئ وخصائصه العامة
 (Generic images) بدلا من أن تحدد شيئاً منها بذاته ، كقولك « الحب » بدلا من حبة القمح
 أو القمح . ولهذا تبرز الصور عند طه وقد اكتسبت تعميماً يدل على نزعة شمولية لاتقف عند
 الشئ الفرد بخصائصه النوعية بل تتعدى ذلك إلى ما يرمز له الشئ باعتباره دليلاً على النوع .
 انظر مثلاً الأبيات التالية :

فبيح فى السماء والأرض يهدى من غريب الخيال والإيحاء
 نسق الأرض زينة وجلالها قسماً من وجهه الوضاء
 ريوه عند جدول عند روض عند غيض وصخرة عند ماء
 فزها الفجر مابداً وتجلّى وازدهى بالوجود أى ازدهاء
 قال : لم تبدل الطبيعة يوماً ، حين أقبلت ، مثل هذا الرواء

فالمصور هنا لا تقدم مشهداً مخصصاً مثلاً كان الكلاسيون يفعلون فى شعرهم الذى يرتبط بزمان
 ومكان محددين ، ولكنها تخلق نماذج للجبال الطبيعة التى يمكن أن توجد فى أى زمان ومكان ،

فالبهج في السماء والأرض هو الفرح (Joy) الرومانسى عند شلى والخيال ليس التخيل (Imagination) بل انطلاق الرؤى (Fancy) بحيث يمتد المشهد بسيطاً ممثلاً لأحاسيس الشاعر الدفاعة ؛ وبحيث يتحول هذا الفرح في داخل الشاعر إلى وجه وضاء هو وجه الطبيعة نفسه ، وبحيث تصبح الزينة في الأرض ^(١) تعبيراً عما يتدفق في قلب الشاعر من فرح ، بحيث تصبح الصورة في البيت الثالث صورة عامة برغم تخصيص الأشياء التي تكونها . فالشاعر لا يجد لنا أى ربوة ولكنها ربوة - أى ربوة - وحسب ، وهذا ينطبق على الجدول والروض والقيض والصخرة والماء ! ومن ثم فإن هذه الصورة النوعية (Generic) لا يمكن أن تتطور في داخل القصيدة بل تقف معزولة برغم طاقاتها الرمزية . ولهذا أيضاً نرى الشاعر يعود إلى التجريد في البيتين التاليين عن طريق ما يسمى في فن الصنعة الرومانسية بالتكرار المثري (The Romantic technique of incremental repetition) أى التكرار الذى يضيف لمسات جديدة مشتقة من المعنى الأصل - وماهذان البيتان إلا تكرار مثر لمعنى الهبة التي تكسو السماء والأرض ، فالبيت الرابع يقول ، إن الفجر يزهر بالوجود ، والبيت الخامس يقول إن الطبيعة تظهر لى جلالها والإضافة هنا (إضافة الفجر) تجعل التكرار يقوم بدور هام لأنه يضيف إحساس الشاعر بانبلج فجر جديد في هذا الجو الذى يعمر بالزهو والازدهار والرواء . كما أنه يجعلنا نحس بالترادف بين (السماء والأرض) و (الوجود) و (الطبيعة) فكأنما يؤكد الشاعر فى تكراره الإطار العام لهذا الفرح وهو فرح الكون كله ، وليس فرح المشهد المحدد الذى ترسمه الربوة والجدول والروض ... إلخ ولا شك أن هذا يتضح أياً وضوح في البيتين التاليين لهذه الأبيات .

لا وَلَمْ يَسِرْ ملء عيني وأذني مثل هذا السنا وهذا الغناء
أى بشرى لها تَجَمَّلَت الارضُ وزاقتُ في فائتات المرائى

فالعود إلى السنا (أو الضياء أو الرواء اللذين وردا في الأبيات السابقة) عودة إلى الزينة (تجملت - وفائتات المرائى) مع إضافة الغناء والبشرى وهذا هو بناء الصور المتتالية الذى تتسم به بعض قصائد شلى الطويلة ^(٢) مثلاً اتسمت به قصائد ويردزورث من قبل .

cf. W. Wordsworth's: "The earth is adorned" Immortality Ode

(١)

(٢) انظر الايات ٣٣٥ - ٣٥١ من قصيدة بين التلال اليجانية لشلى .

ولا شك أن الشاعرين يتفقان أيضاً في التعبير عن المجردات (المعنويات) عن طريق الصور التي تنسج نسيجها بالتدرج نسجاً دائماً هادئاً حتى يلتقي المجرد والمجسد ، وحتى ينتقل إلى القارئ الإحساس من خلال أجزاء الصورة المتفرقة التي تحبو أحياناً نحو التجريد الكامل وأحياناً تتخذ صور الأشياء المحسوسة ، فتسرب إلى الذهن عن طريق التجريد والانطباعات الحسية جميعاً (Abstractions and sense impression) انظر مثلاً قصيدة الشاطئ المهجور (من نفس الديوان) والتي تقول أبياتها الأولى :

موجة السحر من خفي البحور اغمرى القلب بالخيال الغمير
أقبل الآن من شواطئ أحلا مي وردى على نفع العبير
وأصخب في شعاب قلبي وضجى فوق آلامه الجسام وثورى
أيقظ في من فتون وسحر ذكريات من الشباب الغرير
إنها ذكريات أمسية مر ت وأيام غيطة وسرور

فالشاعر هنا يبدأ بالمناجاة (Apostrophe) مستخدماً الصفة المنعكسة (بإضافة الموصوف إلى الصفة) أى واصفاً الموجة بالسحر ، فهي موجة من السحر وموجة ساحرة (كقولك رجل الكرم والمروءة) ومستعياً بصورة نوعية أيضاً هي (خفي البحور) ، وهي الصورة التي ابتدعها الرومانسيون منذ وردزورث وحتى شلي ، صورة البقاع الخفية في النفس أو الذهن التي لا يصل إليها ضوء الشمس (انظر « قبلاى خان » لكويليرج) فهي بحور رمزية لأنها مع رحابتها لا تراها العين ، ومن ثم فهي تتحول إلى ما يشبه ما يقوله شلي عن « بحر الشقاء الواسع العميق » ، ولكن على محمود طه يسرع بإيضاح معنى السحر بإيراد مرادف هو الخيال ، وهما لفظتان رومانسيتان شاعتا عند شلي (Charm, fancy) والمقصود بالخيال هنا استدعاء الذكرى (Conjuring up memories) مثلاً يستدعى الساحر صور الأرواح والجنان. فالخيال إذن ليس التخيل بل الأطياف . وهو معنى يتأكد ثانياً في البيت التالى في صورة الأحلام التي يوردها الشاعر أثناء تقديمه لجزء آخر من أجزاء الصورة وهي صورة الشواطئ ، فالموجة والبحور كلمتان تؤيدان إليها ، ولكنه لا يدع الصورة تكتمل دون أن يمزجها بصورة النسمات العاطرة التي يحتمل أن تهب على الشاطئ برغم أنها صورة عبير أقرب إلى شذى الزهور منه إلى النسمات . ولذلك فتحن حين

نسير مع الصورة بعد ذلك نكون قد تحررنا ، إن صح هذا التعبير ، من التقيد بالشاطئ والموجة ، ودخلنا فيما يرمى إليه حقاً وصدقاً وهو البحر الحقي في نفسه ، حتى تصبح شعاب قلبه شعاباً مرجانية أوبقاعاً خفية يعلو فيها الموج ليحيي مشاعر الماضي ! ولهذا نجد في البيت الرابع تصرّحاً بأن الموجة سوف توقظ الذكريات وفي البيت الخامس تصرّحاً بلون هذه الذكريات ، وطبيعة الفرح الذي يستدعيه الشاعر . أي أننا في عبورنا من البيت الأول إلى الخامس نكون قد طرحنا صورة البحر وخلقناها لنواجه المجرّدات المباشرة (فتون - سحر - ذكريات - الشباب - الفرير - أمسية - أيام - غبطة - سرور) - ولا أدل على منهج التقاء التجريد بالتجسيد ثم العودة إلى هذا وإلى ذاك من عودة الشاعر إلى صورة الشاطئ مرة ثانية بعد الأبيات ٤ - ٩ حين تطالعنا صورة صخرة محددة على الشاطئ.

فتبينتُ في الشواطئِ حولى أثراً من غرامنا المأثور
صخرةٌ كانت للملاذ لقلد سبين حبيبين في الشبابِ النصير

وبعد ذلك يطالعنا بألوان الذكريات التي استرجعها ، متبعاً منهج الاستعارة الممتدة (Extended metaphor) التي تقدم أحياناً صوراً حقيقية لبحر وصخر وماء ، وأحياناً صوراً رمزية لهناء الحب الذي يتمثل في لقاء العاشقين على هذه الصخرة .

ولا يعني هذا أن على محمود طه يلجأ دائماً أبداً إلى هذا المرح في شعره ، فهو - شأنه شأن شلى - يستطيع أن يركز على مشهد بعينه فيصفه وصفاً تفصيلياً واقعياً يغلب عليه أسلوب التأمل الوصفي (Meditative-descriptive style) الذي ابتدعه وردزورث تطويراً لأسلوب الوصف والتأمل الذي كان قد ساد أواخر القرن الثامن عشر . وربما كان لنا في هذا السياق أن نرصد شيوع صور البحر عند على محمود طه شيوعاً لم يسبق له مثيل في العربية (انظر قصيدته « إلى البحر ») ولا أظن أنه استفاد من تراث الأدب العربي قديمه أو حديثه . ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نعزو هذه الظاهرة إلى عامل بعينه - سواء أكان هذا هو ما عرف عن على محمود طه من ولع بالسفر بالبحر وما قضاه من زمن بين ربوع أوروبا ، أو ما قرأ من شعر الرومانسيين الإنجليز الذين ترجم لهم وتأثر بهم . وعلى أي حال فالظاهرة التي تلفت النظر أنه يسمى ديوانه الأول « الملاح التائه » والثاني « ليالى الملاح التائه » وفي آخر دواوينه تطالعنا قصائد عن رحلة البحر على حاجز

السفينة و « البحر والقمر » و « تحت الشراع » . كما يذكر أبناء العربية ويألفون الصور التي أبدعها في قصيدته « الجنود » و « كليوباتره » اللتين تحتلان مكاناً شاعراً بين أعمال محمد عبد الوهاب الموسيقية . بل إن إهداء ديوانه الأول ليستلقت النظر بصفة خاصة إلى أولئك الذين يستهيم الحنين إلى المجهول ! إلى التائهين في بحر الحياة ! إلى رواد الشاطئ المهجور ! وصور البحر لديه متعددة يطول رصدها ، ولكننا يمكن أن نقسمها إلى قسمين رئيسيين : الأول يتضمن صور البحر الاستعارية التي قد تمتد فتشمل القصيدة كلها (مثل قصيدة « الملاح التائه ») وقد تقتصر على بيت أو أبيات متفرقة يرمز البحر فيها للرحابة والعمق والتهيه « أدرك التائه في بحر الهوى » « فاجعل البحر أمناً حوله » « يتفانى الغيم في البحر العباب » - « قد فلكك إلى بر الرضى » - « بحر الحياة الفائر الزبد » - « هيمان بين شواطئ الأبد » ، « تهفو على الأمواج صورته » - « ألقاك في بحر من الرعب » ، « وترد عنك المائج الصخبا » . ويتضمن القسم الثاني صور الماء ، سواء صور البحر أو النهر أو البحيرة التي تعتبر جزءاً من مشهد حي يهب القصيدة وحدة شعورية وتمسكاً غير مألوفين في تقاليد القصيدة العربية القديمة ذات الأغراض (أو الموضوعات) المتعددة . فالصور التي تحفل بها قصيدته « على الصخرة البيضاء » (من أول ديوان له) والصور التي تحفل بها قصائد « على حاجز السفينة » و « البحر والقمر » و « تحت الشراع » (من آخر ديوان) تمثل ولعاً بصور البحر لا يدانيه ولع .

وسواء أكان ذلك من تأثير شلى أم نتيجة لتأثير سواه ، فإن على محمود طه يشارك مع هذا الشاعر الإنجليزي في ظاهرة لم تكن شائعة في شعر كيتس أو بيرون ، بل لم تكن شائعة في شعر وردزورث أو كوليردج (باستثناء الحلم الذي يرويه وردزورث في الكتاب الخامس من قصيدة « المقدمة » . وباستثناء قصيدة « الملاح الهرم » (لكوليردج) وهي الظاهرة التي يمكننا - من وجهة النظر العربية - أن نوصفها مستعينين بما يسميه « كارل جوستاف يونج » بالأنماط الفطرية الأولى أو الأصلية^(١) (Archetypal patterns) وهي الصور الأولية التي ارتبطت في قلوب البشر وعقولهم على مر الزمان بالعناصر الأربعة الماء والهواء والنار والتراب . وما أسهل أن نرى كيف استبدل على محمود طه الماء بالتراب ! أى أنه ينشد في صور البحر والماء (بصوره المتعددة) بديلاً لصور الصحراء التي عرفها الشعر العربي وأبدعها أبما إبداع .

ولا شك أن فن تصوير البحر (Iconography of the sea) يماثل فن تصوير الصحراء ، إذ يبرز كلاهما رمزاً للانطلاق والتهيه والحيرة ومواجهة المجهول^(١) - وإذا كانت قصيدة « على الصخرة البيضاء » تعالج مأساة يقول الشاعر إنها حقيقية ، فإن تصويرها يماثل فن التصوير الذي اتسم به تصوير شلى لمثل هذه المشاهد . فالشاعر يقف وحده في مواجهة البحر وهو يتأمل « الشاطئ المجهول » ثم يرسم لنا صور الغروب الذي ينشر ظلاله الحزينة على الأمواج ، وصور غضب الريح والأمواج ، تماماً مثلاً يفعل شلى في قصيدة « الريح الغربية » وقصيدة « اللال اليجانية » وقصيدة « هروب الحب » وأخيراً ، وربما كانت هذه أهمها ، قصيدة « الزمن » .

ويشترك على محمود طه مع شلى في هذه الصور التي تنحو منحى الرمزية إذ أنها يريان في الأمواج والرياح والصخور والسحب رموزاً لمشاعر إنسانية ، ويتخذانها وسيلة لتأمل حال الإنسان في الأرض ، حال الفرد التائه وحال البشر الذين يواجهون كوناً عريضاً شاسعاً لا سبيل إلى فهمه إلا عن طريق الرمز والايحاء .

* * *

ولعل مما يوحى بتأثير شلى في شاعرنا العربي أو احتمال هذا التأثير على أية حال ، هو تصوير الموت والقبور في نطاق ما نسميه بشعر الرثاء . ونحن نعرف شعر الرثاء في العربية ونذكر تقاليده وأبعاده ، كما أننا نعلم تقاليد شعر الرثاء في الآداب الأوروبية القديمة ، وكلها تدور حول مناقب الراحل عن هذه الدنيا ، وتحاول إحياء ذكره بالكلمة بين الأحياء . ولكن شلى يختط لنفسه منهجاً آخر يختلف كل الاختلاف عن سبقه - حتى عن ويردزورث الذي أبدع قصائد عدة في هذا المجال - إذ أنه لا يركز على محاسن الراحل بقدر ما يجعل من لحظة الرحيل لحظة تأمل لفكرة الموت ، والتساؤل عن معنى الفناء ومعنى البقاء . أي يماز لمحاولة البحث عن معنى للحياة نفسها .

ولقد تأثر جيل كامل من الشعراء في المجلة بهذا اللون الجديد من شعر الرثاء ، إذ أصبحت فكرة الموت مرادفة لفكرة الميلاد ، وأصبح العلم مرادفاً للوجود نتيجة لشعر ويردزورث أولاً الذي ربط بين الإنسان والطبيعة حين جعل الموت يمثل مرحلة انتقال من حال يجهد فيه الإنسان نفسه

Auden W.H. "The Enchafed Flood," London, 1951.

لكى يصل إلى التمازج مع الطبيعة روحاً وجسداً ، إلى حال التمازج الكامل والصادق أى حال الاندماج الجسدى فى الكون بحيث يصبح القبر - كما يقول - سريراً بارداً^(١) يشهد أحلاماً عن الأرض لا تنتهى ؛ وثانياً نتيجة لشعر شلى الذى أكد على الجوانب الأفلاطونية فى تصوير الموت فإذا هو يتعد عن فكرة الاندماج مع الطبيعة ويقرب من فكرة التحرر من الطبيعة ، بمعنى أن الموت لم يكن لديه حالاً تحقق التمازج مع الطبيعة الخارجية (أى المادية) بقدر ما كان تحرراً من قيود الجسد التى تفرض لوناً من ألوان السلوك والتفكير والإحساس ، بظلال كثيفة على الروح ، ويحجب عن البصيرة الكثير من رؤى الحقيقة .

وتسود هذه الصور صور الموت والقبر ، فى مرأى على محمود طه . فهو يقترب من « آلاستور » فى تصويره للقبر ؛ وذلك فى قصيدته « قبر شاعر » ، ويقترب من « أدونيس » فى رثائه لشوقى ، بينما يحافظ على تقاليد الرثاء العربية القديمة فى رثائه لحافظ . إننا نسمع لأول مرة من يصور القبر فى صورة خميلة تنتمى إلى دنيا الأحياء أكثر مما تنتمى إلى دنيا الراجلين ، ونكاد نأنس إليه منذ مطلع القصيدة :

رَفَّتْ عَلَيْهِ مُورِقَاتُ الْغُصُونِ وَحَفَّهَ الْعُشْبُ بِثَوَارَةٍ

حتى يصل بنا إلى هذا المشهد الغريب :

وجاورتهُ نَخْلَةٌ بِاسْقَةٍ تَجْمُ فِي الْوَادَى إِلَى جَنْبِهِ
تَتَنُّ فِيهَا النَّسَمَةُ الْخَافِقَةُ كَأَنَّمَا تَخْفُقُ عَنْ قَلْبِهِ
وَتُرْمَلُ الْأَغْنِيَّةُ الشَّائِقَةُ قُمْرِيَّةٌ ظَلَّتْ عَلَى حَبِّهِ

وهو غريب لأنه غير مألوف فى الشعر العربى على الإطلاق . إذ طالما رأينا الشعراء العرب - وبخاصة شعراء مدرسة البعث أو الإحياء - ينفرون من صور القبور ويحاولون التركيز على حياة الراجل بدلاً من تصويره فى القبر . وحتى حينما يشيرون إلى القبر فهم يستخدمونه استخدماً استعارياً عابراً لا يتجاوز البيت أو اليتين على نحو ما نرى فى هذا البيت لحافظ إبراهيم :

أَيَا قَبْرِ هَذَا الضَّيْفِ آمَالُ أُمِّهِ فَهَلْ وَكَبَّرَ وَالْقَ ضَيْفَكَ جَائِئًا

(١) وردت هذه الصورة فى قصيدة تأملات الخلود (Immortality Ode) . نصها الاصلى ثم حذفت بعد أن اعترض عليها كوليدج .

أما هنا فإن الصور التي تتردد في «آلاستور» ثم في «أدونيس» تبرز بوضوح في ثنايا القصيدة :

يمد فوق القبر منه الجناحَ ويرسل المنقار في ركبهِ
أَفْضَى إلى الراقد فيه وباحُ بأنه الملهم من فَنهِ
فن قوافيه استمدَّ التَّواحِ ومن أغانيه صدى لحينه

بل إن صورة الطير نفسها - صورة الطائر الذي يهبه الشاعر القدرة على صوغ الفن الصادق الأصيل (أو يفترضها فيه) - صورة جديدة على الأدب العربي . فتصوير الطيور في الأدب العربي مرتبط بترحالها وطيرانها (أسرب القطا هل من معير جناحهُ) ، أو بنوحها وغنائها (أبكت تلكم الحمامة أم غنت) (يا نائح الطلح أشباه عوادينا) أو حتى بطقها على التفريد (وإني لفريد هذى البطاح) ؛ ولا يتزع الكثيرون من شعراء العربية إلى خلق الصور الممتدة في قصائدهم لتصوير طائر بعينه أو لإضفاء الشاعرية الخاصة عليه . ويأجيز فإن الجديد هنا هو الاهتمام بالطائر في ذاته وتشبيهه بالشاعر بدلاً من تشبيه الشاعر به . وهذه هي التزعة الرومانسية الجديدة التي تبرز في محاولة على محمود طه الارتباط بعناصر الطبيعة المحيطة به . فهو يرى ذاته في طائر بعينه مثلاً يفعل شئ في القبرة وهو يرى ذاته في الفراشة والسحابة ، مثلاً يفعل في عاشق الزهر ، ومثلاً يفعل شئ في السحابة ، والمريثة ، واللحن الحزين ، وما أشبه تصوير الفراشة في «عاشق الزهر» بتصوير شئ للقبرة ، وبخاصة تصويره لقدرة الشاعر على (الاختباء في نور الفكر) وهي العبارة التي وردت في قصيدة القبرة لشلي وترددت أصداؤها في قصيدة رثاء حافظ إبراهيم (وخبياً من مصابيح الفكر نوراً) وقصيدة غرفة الشاعر : (مسلماً رأسك الحزين إلى الفكر) . وجوهرها هو طاقة الشاعر الخاصة على رؤية الجمال والاستجابة له ، والتفاعل والتقابل والتبادل بين الفن والجمال . فالشاعر يبرز الجمال والجمال يخلق الشاعر :

فما كنتُ لولاه طائراً غَرِداً ولو جهلت الغناء ماكانا

والتركيز على فكرة الجمال المجردة يقودنا إلى تأمل منهج على محمود طه في التجريد واستخدامه للأسطورة اليونانية في ديوانه «أرواح وأشباح» .

إن على محمود طه يقدم هذا الديوان تقديمًا يدل على وعيه الكامل بما يفعل ، أى إدراكه للثراء الشعري الذى يمكن لقصائده أن تكسبه من الأسطورة اليونانية . وهو يستخدم هذه الأساطير إذن باعتبارها رموزًا شعرية يدرك مدى تنافيا مع التقاليد العربية والدينية ، ويدرك أنها مستمدة بكاملها من تراث ثقافة أجنبية سواء أكان مصدره فى ذلك غير مباشر أى أنه استقاها من « أغريقيات أبى شادى »^(١) أم مباشرًا أى أنه استقاها من قراءاته وللشعراء الرومانسيين الإنجليز فهو يقول فى المقدمة :

« هذه الأرواح تهيم أشباحها ويدور حوارها فى صفحات هذا الكتاب . يعيش بعضها فى عالم الحقيقة ويضطرب البعض الآخر بين عالمى الأساطير والخرافات . لم أسع إليها عن عمد ولم ألقها مصادفة ولكن تبينتها صوراً تمثلها خيالى وحديثاً يتردد فى خبطات نفسى فوجدت مطابقة بينها وبين أشخاص قرأت لهم وسمعت عنهم . ورأيت اتفاقاً ومواءمة بين ما تزعوا إليه فى عالم الروح وما صنعوه فى عالم المادة . فعرضت للطبائع والغرائز والأهواء ، واستعرضت الوقائع والآثار والأسماء فأيقنت أن كلا يكاد أن يكون المعنية بهذا الحوار ، المتسق طبائعه وغرائزه على هذا الغرار .

« وحجب لى هذا الجو الإغريقى الساحر وأساطيره الغادية الشادية أنى وأنا أتمثل هذه الأرواح صوراً واستلهمها إحساساً وفكراً يُخيلُ لى أن روحى قد انسقرت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة أو لحظات الشرود الإلهى ، مأخوذة بما ترى مشفقة مما تسمع ، وكأنى بها وراء سحابة فى عالمها الذى سبق لها أن عاشت فيه عند بعثها الأول . ووجدت نفسى فى طريق أفلاطون ومثله العليا ، فنفسى فى هذا الجو طليقاً حرّاً لا تقيدنى بيثة أو عقيدة ، ولا يحد من حريقى حذر أو اتهام ، وأرسلت بصرى فى هذا الطريق الصاعد البعيد فلم يصل إلى مداه ... » .

والواضح من هذا الحديث أن على محمود طه يحاول أن يتجنب الوقوع فى المحاذير التى يفرضها

(١) « كتاب محمد عبد الحى » الاسطورة الاغريقية فى الشعر العربى المعاصر » ص ٦٩ (القاهرة - ١٩٧٧)

الدين الإسلامي - دين التوحيد ، وهى المحاذير التى تجعل من تعدد آلهة اليونان شركاً ما بعده شرك ، إذ أنه يلجأ إلى ما يسمح به الإسلام من وجود الجن والعفاريت - (قال عفريت من الجن أنا أتيك به قبل أن تقوم من مقامك) (قل أوحى إليّ أنه استمع نقر من الجن) - ووجود للملائكة والأرواح ، ولذلك فهو يسمى آلهة اليونان أرواحاً ويؤكد أنه يستقيها من عالمى الأساطير والخرافات . وهو فى هذا وذاك يصير على أنها رموز للطبائع والغرائز والأهواء (وهو ما يذهب إليه آلدوس هكسلى فى تفسيره لهذه الآلهة الوثنية) ومن ثم فهو يدير الحوار بينها فيما يشبه المسرحية دون أن يخرج إلى النور مسرحية حقاً .

وربما كان جوهر هذا العمل هو وعى الشاعر بأنه يستمد رموزه من عالم الخرافة حتى يستطيع أن يصل بها إلى بعض حقائق النفس البشرية حتى لو استتبع ذلك تغيير معانى بعض هذه الأساطير والخرافات . والذى يفعله على محمود طه هنا هو الاستعانة بالأسماء وحسب ، دون استلهاام المعانى الحقيقية الكامنة وراء كل منها . وأقصد بالمعنى الحقيقة تلك المعانى التى ارتبطت فى الأساطير اليونانية بها ، وهذا هو ما يفعله شلى فى « بروميثيوس طليقاً » . ولذلك فإن هجوم محمد مندور على الشاعر^(١) لابتعاده عن « الصور التاريخية » و« الحقائق التقليدية » لتلك الأسماء هجوم لا يقتضيه الموقف ، لأنه يفترض أن لهذه الأساطير حقائق وصوراً تقليدية ينبغى عدم تجاوزها أو تغييرها . وربما كان يمكن للشاعر حقاً ألا يستعين بها ، ولكنه وقد استعان بها باعتبارها أرواحاً وأشباحاً غريبة عن ثقافتنا العربية وعن تراث الشعر العربى ، فلا بأس من أن يضفى عليها مفهوماته الخاصة ، مما اختلفت عن الأصل اليونانى ومهما كانت دلالاتها الجديدة بالنسبة إليه .

إن على محمود طه لا يتجاوز هدفه فى استخدام هذه الأساطير لإبراز بعض مظاهر الصراع الذى طالما شغل ذهنه وانعكس فى شعره بين الشاعر ودوره بين الناس ، وبين الجمال الذى يشده إلى فردية أو انحصار فى ذات بشرية تتنازعها غرائز لا بد لها فى صوغها . ولا شك أنه لا يصل فى أى موضع من مواضع « المسرحية » أو « الحوارية » إلى مواقف تشبه المواقف التى استخدمت فيها الأساطير اليونانية سواء فى الأدب العربى القديم أو الأدب الحديث ، كما أنه لا يقترب من استخدام شلى لهذه المواقف ، ولكنه على أى حال يدفع برموز ذات وزن أدبى فى سياق خاص فيشق به طريقاً جديداً له أهميته .

(١) انظر « فى الميراث الجديد » ص ٣٠ - ٣١

خاتمة

لا أدري لماذا أحس أننى عشت مع هذه الرسالة سنين طويلة أكثر مما هى عليه فى الواقع . ولعل هذا الإحساس ثمرة ما شغلته الرسالة من فكرى . فقد كانت شغلى الشاغل فى كل مكان حالته ، وفى كل وقت قضيته ، بل برزت فى خاطرى فى مواقف أبعد ما تكون عن الجامعة والدراسة الجامعية .

وعلى الرغم من يقينى أن الرسالة تكشف عما بذلته فيها من جهد ، فإن العرف الجامعى يطلب إلى أن أتحدث عنها . ويحتاجنى شعور جارف أن زملاى من الدارسين للماجستير أو الدكتوراه يقومون ببحث واحد ليحصلوا على ما يسعون إليه من درجات علمية . أما أنا فكان على أن أقوم ببحثين معاً : بحث فى اللغة الإنجليزية عن شاعرها الشهير شلى ، وبحث فى العربية عن شعراء كثيرين تأثروا بشلى وبالمدرسة التى انتمى إليها ، وهى الرومانسية ، وعلى رأس هؤلاء الشعراء شاعرنا المعروف على محمود طه . وقد أجبرتني هذا على الوفاء بحق كل من البحثين وكأنما هم موضوع دراسقى الوحيد . فجمعت مصادره ومراجعته ، واستقصيت مادته ، ومسحت ميدان دراسته كله ، لأستطيع أن أكون على يقين أو ما يقرب من اليقين عند إطلاق الأحكام .

وقد خرجت من هذا البحث بدراسة مطولة عن المدرسة الرومانسية العالمية ، وما حملته من خصائص مشتركة ، وما تميزت به فى كل من ألمانيا وفرنسا وإنجلترا ، كما خرجت بدراسة على شىء

من الطول للرومانسية المصرية . ولكنني اضطررت عند تدوين الرسالة إلى كثير من الحذف ، وإلى الاختصار على ما يتصل بالرسالة اتصالاً وثيقاً كيلا أطيل فأمل ، أو أتوسع فأعمم ، أو أنجرف فيضيع جهدي في المجالات الأولى وأضطر إلى شيء من التهاون في المجالات الأخيرة .

وقد منحني هذا البحث صورة دقيقة للرومانسية المصرية : منابعها الغربية مادة وخصائص وانجاهات ، فبرزت العلاقات المشتركة بينها وبين الرومانسيات الإنجليزية خاصة ، وما منحه إياها التراث العربي القديم الذي كان من الختم أن يترك آثاره الواضحة . وفي يقيني أن ذلك ما يزال ميداناً بكراً يحتاج إلى درس عميق متخصص بل ربما عدة دراسات متخصصة .

ورسمت صورة موجزة في هذا البحث لحياة الشاعر شلي ، ربما لا تضيف كثيراً إلى الدراسة . النفيسة التي قام بها الأستاذ محمد حسين هيكل في كتابه « تراجم مصرية وغربية » ، والصورة الأدبية التي نقلها للقارئ العربي أحمد الصاوي محمد في كتابه « شلي أو قبور في جنة الحب » عن أتدريه مورو . ولكنني أعتقد أن دراستي أعطت لآثار شلي من العناية ما يفوق غيري من الدارسين ، ولا سيما الجانب النقدي عنده . فقد درسته دراسة مستفيضة لم تبخل بشيء من الرجوع إلى كتابات شلي وكتابات الكاتبين عنه ، والناقلين له والمدافعين عنه . فقد أسهم في معركة نقدية واسعة ، نرى نتائجها بارزة في كتابه المعروف « دفاع عن الشعر » وفي مقدمات بعض قصائده ، وفي بعض كتاباته الأخرى . وعلى الرغم من أنني اضطررت إلى اختصار هذه الدراسة النقدية ، فإنني أعتز بما بقي منها ، وأؤمن أنه يومئذ إلى ما حذفه .

وعلى الرغم من أن دراستي تهتم بتأثير شعر شلي ونفقه في الشعر المصري ، فإنني رأيت أن أتمم الصورة عندما وجدت في بعض قصائد شلي ما يدل على اتصال بالثقافة الإسلامية والعربية . فخصصتُ هذا الجانب على ضالته بوقعة قصيرة عنده .

وإنما استقصيت البحث في بواكير اتصال الأدباء المصريين بشلي ، وبوادر أخذهم منه واستلهمهم شعره . وما أثاره ذلك وأمثاله من حركة فكرية نشطة تدعو إلى ترجمة الشعر غير العربي إلى اللغة العربية نثراً أو شعراً ، أو تعارض ذلك ، وما استند إليه كل من الفريقين من دعائم . كذلك استقصيت ما ترجم من شعر شلي إلى العربية . سواء أكان قصائد مطولة أو قصيرة ، تامة أو مقطوعات غنائية أو مسرحية مثل تشنشي وبروميثوس طليقاً ، وما ترجم في صحف أو مجلات أو كتب ، وما هو جدير باسم الترجمة وما هو جدير بأي اسم آخر غير الترجمة ،

وما كانت ترجمته دقيقة وما كانت غير دقيقة ، وما كان منها نثراً وما كان شعراً . درست كل هذه الترجمات دراسة أعتقد أنها مسهية ، قامت على مقابلة كل واحدة منها بالأخرى ، وعلى إبانة دقة الترجمة وما أباحه المترجم لنفسه من تصرف بالحذف أو الإضافة أو التغيير . وفي اعتقادي أن هذه الدراسة أصيلة لم يقم أحد بمثلها عن شلى أو غيره من الشعراء . وقد كشف هذا العمل عن قصائد لقيت الحب من الأدباء المصريين فأقبلوا على ترجمتها حتى تعددت الترجمات . وقد التقطت أربعاً من هذه القصائد أفردت لها فصلاً خاصاً بها لأنها ظاهرة جديرة بالدراسة . وكشف هذا العمل أيضاً عن بعض الأدباء الذين ترجموا قصيدة واحدة أكثر من مرة مثل على محمود طه في « القبرة » التي نشرها ثلاث مرات ، أجرى في كل منها بعض التغيير ، بل ترك بعض الأبيات في إحدى الترجمات وذكرها في غيرها . وكان الختام الطبيعي الخامس آثار موضوعات شلى وصوره ولغته عند على محمود طه خاصة ، والرومانسيين المصريين عامة ، وقد كشف هذا البحث عن عمومية التأثير ، وخطأ الوقوف عند الصور الجزئية والادعاء بالأخذ فيها . لقد وضع البحث أبلينا على نتائج أعتقد أنها ستكون ذات قيمة في ميدان الدراسات المقارنة ، وستكون نافعة لمن يقوم بمثل دراسي بعدى . أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة البكر ، وأن أكون قد أفلحت في الأداء وفي الوصول إلى الغاية المنشودة . بإذنه تبارك وتعالى .

المصادر والمراجع

المصادر

التعاون القاهرة سنة ١٩٤١	عودة الراعى	الدواوين :
القاهرة	أصداء الحياة	أبو شادى أحمد زكى
التعاون سنة ١٩٣٥	فوق العباب	
دار العصر سنة ١٩٢٨	مختارات وحى العام	
م . السلفية القاهرة سنة ١٩٢٦	الشفق الباكي	
م . التعاون القاهرة سنة ١٩٣٣	الشعلة	
م . المؤيد القاهرة سنة ١٩٣٨	مسرح الأدب	
م . التعاون سنة ١٩٣٤	الينبوع	
ط ٢ م . التعاون سنة ١٩٣٤	أنباء الفجر	
ط ٢ التأليف والنشر سنة ١٩١٠	قطرة من يراع	
م التعاون سنة ١٩٣٢	أطياف الربيع	
دار العصر ١٩٢٧	الآلهة	
م الشباب بمصر سنة ١٩٣١	أشعة وظلال	
م السلفية سنة ١٩٢٦	مها	
الاعتماد سنة ١٩٣٥	أغاني الكوخ	إسماعيل محمود حسن
الاعتماد سنة ١٩٣٨	هكذا أغنى	
القاهرة مطبعة دار الكتب	الديوان	البارودى
١٩٤٠		
الحلال سنة ١٩٠٤	الإلياذة	البستاني سليمان
العصرية الأهلية الحديثة ١٩٣٤	ديوان	جودت صالح

٣٩٤

دار الكتب سنة ١٩٣٧	ديوان	حافظ إبراهيم
	من وراء الأق	حسن محمد عبد الغنى
المعارف سنة ١٩٥٠	من نبع الحياة	
الحائى سنة ١٩٥٤	ماى من العمر	
المعارف سنة ١٩٦٠	الديوان	شكرى عبد الرحمن
م . دار الكتب سنة ١٩٤٦	الشوقيات	شوقى أحمد
التعاون سنة ١٩٣٤	الألحان الضائعة	الصيرفى حسن كامل
دار المعارف ١٩٤٨	الشروق	
دار إحياء اللغة العربية سنة ١٩٤٥	الشوق العائد	طه على محمود
فن الطباعة سنة ١٩٤٢	ديوان الملاح التائه	
	الملاح والتائه وليالى الملاح التائه	
	أرواح شاردة زهرة وعمر	
	أغنية الرياح الأربعة	
الصيانة والإنتاج أسوان سنة ١٩٦٧	الديوان	العقاد عباس محمود
المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٦١	ديوان	المازنى إبراهيم عبد القادر
	(مقدمة) عبد الرحمن شكرى	
دار الهلال سنة ١٩٤٩	ديوان	مطران خليل
	رسائل فى النقد	مفتاح رمزى
دار المعارف سنة ١٩٦١	ديوان	ناجى إبراهيم
دارا العودة ١٩٧٣	وراء الغمام	
نسخة دار الكتب رقم (١٨٦٧٦)	ليالى القاهرة	

المراجع

- | | | |
|-------------------------|------------------------------------|--------------------------------|
| النسوقى عبد العزيز | جامعة أبولو | معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٠ |
| النسوقى عمر | فى الأدب الحديث | البيان العربى سنة ١٩٥٢ |
| العقاد عباس محمود | دراسة ونحبة | |
| | شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى | القاهرة سنة ١٩٣٧ |
| العقاد والمازنى | الديوان | القاهرة سنة ١٩٢١ |
| القلماوى سهير | محاضرات فى الأدب المقارن | آلة كاتبة سنة ١٩٧٧ |
| | مقدمة كتاب الأعمال الكاملة | لعبد الرحمن شكرى سنة ١٩٨٠ |
| للالاكة نازك | شعر على محمود طه | معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٥ |
| السحرى مصطفى عبد اللطيف | شعراء معاصرون | دار الكرنك سنة ١٩٦٩ |
| | شعراء مجددون | رابطة الأدب الحديث سنة ١٩٥٩ |
| ناجر جاك | حركة الترجمة بمصر | دار المعارف سنة ١٩٤٥ |
| ضيف شوق | دراسات فى الشعر العربى المعاصر | |
| عابدين عبد المجيد | بين شاعرين مجددين أبوماضى | مطبعة الشبكش سنة ١٩٥٢ |
| عبد الحى دياب | عباس العقاد ناقداً | الدار القومية القاهرة ١٩٦٥ |
| عبد الرحمن شكرى | مركز الدراسات العربية | الجامعة الأمريكية سنة ١٩٨٠ |
| عوض لويس | بروميثيوس طليقاً | النهضة المصرية سنة ١٩٤٧ |

٣٩٦

- فهمى ماهر حسن
فؤاد نيمات أحمد
كمال نشأت
- تطور الشعر العربى الحديث النهضة سنة ١٩٥٨
أدب المازنى الخانجى سنة ١٩٦١
أبو شادى وحركة التجديد فى
الشعر العربى الحديث القاهرة سنة ١٩٦٧
الوسيلة الأدبية (٢٠١) القاهرة سنة ١٢٨٩ هـ
الغريال دار صادر بيروت سنة ١٩٦٠
الشعر المصرى بعد شوقى ثلاثة
أجزاء معهد الدراسات العربية سنة
١٩٥٥ وسنة ١٩٦٩
فى الميزان الجديد القاهرة سنة ١٩٤٤
فى الأدب والنقد القاهرة سنة ١٩٤٩
الرومانتيكية م. نهضة مصر
هلال محمد غنيمى
دور الأدب المقارن فى توجيه
دراسات الأدب العربى المعاصر معهد الدراسات العربية سنة
١٩٦٢
تطور الأدب العربى الحديث سنة ١٩٦٨
أبو شادى وحركة التجديد دار الكاتب سنة ١٩٦٧
هيكل أحمد
نشأت كمال

المصادر والمراجع الإنجليزية

(١) المصادر (النصوص)

نصوص من شلى :

- 1- *Clark David Lee ed.*
Shelly's Prose or the Tempest of A Prophecy Albuquerque.
The University of New Mexico Press 1954.
- 2- *Hutchinson Thomas, ed.*
The Complete Poetical works of Shelly.
Oxford The Clarendon Press 1904.
New reprint corrected by G.M. Mathews 1970
- 3- *Engpen Roger and Walter E. Pech, eds.*
The Complete works of Percy Bysshe shelly
10 Vols London. Ernest Beun 1926—1930.
Julian Edition
- 4- *Jones Frederick L. ed*
The Letters of Percy Bysshe Shelly
2 Vols Oxford The Clarendon Press 1964.
- 5- *Jordan J.E. ed.*
A Defence of Poetry.
U.S.A. The Bobbs Merrill Co. Inc. 1965.
6. *Rogers Neville ed.*
The Complete Works of Percy Bysshe Shelly
Oxford The Clarendon Press 1972.
7. *Zillman Lauvrence John ed.*
Shelly's Prometheus Unbound A Yarisorum ed.
Seattle University of Washington Press 1959

نصوص تتعلق بشلى :

- 1- *Palgrove, Francis Turuer ed.*
The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the

- English Language (1st series 1861 2nd series 1897)
Oxford University Press 1907 Forth Edition on 1940
- 2- *Allot M. ed.*
The Complete Poetical Works of Keats
J. Longman London 1970.
- 3- *Coleridge E.H.*
Complete Poetical Works of Coleridge S.T.
Oxford University Press 1912
Watson G. ed.
Biographia Literaria
London Dent, J.M. sons Ltd. 1906
- 4- *Jordan J.E. (Peacock)*
A Defence of Poetry (The Four Ages of Poetry)
U.S.A. The Bobbs-Merrill Co.) (1820) 1965.
5. *Prothero R.E. Murray.*
The Complete Works of Byron (1898 - 190)
6. *Zall P.M ed.*
Lyrical Ballads *Wordsworth* Nebraska (1966)

المراجع

(١) دراسات عن شلي حياته وفنه :

1. *Aveling Edward Eleanor*
Shellys' Socialism (1st ed. 1888) Manchester Preger 1947
2. *Baker, Carlos.*
Shelley's Major Poetry. (The Fabric of a vision)
Princeton University Press 1948
3. *Barrel J.*
Shelly and The Thought of His Time.
New Haven. Yale University Press 1947
4. *Bloom Harold*
Shellys' Myth Making
New Haven Yale University Press 1959
5. *Bradley A.C.*
Shellys' View of Poetry. Oxford Lectures on Poetry O.U P. 1909.
6. *Butter P.H.*
Shelley's Idols of the Cave. Edinburgh University Press 1954
7. *Cameron Keurneth Nell ed.*
1/ Shelly and His Circle (1773 - 1822).
Cambridge Mass. Harvard University Press 1961
2/ The Young Shelly. Genesis of A Radical.
New York Macmillan 1950
8. *Fogle Richard Harter*
The Imagery of Keats and Shelly A comparative Study
Chapel Hill University of North Carolina Press 1949.
Paris Didier 1962.
9. *Lemaitre Helene*
Shelly Poète des Eléments.
Paris Didier 1962. *Norman Sylva*
Flight of the Skylark. (The Development of Shellys' Reputation).
Norman University of Oklahoma Press. 1954.
11. *Notopoulos James A.*
The Platonism of Shelley:
A Study of Platonism and the Poetic Mind.
Durhane Duke University 1949.

12. *Peyre Henri*
Shelley et la France. Le Caire 1935.
13. *Pottle F.A.*
The Case of Shelly in English Romantic Poets.
Abrams M.H. ed. London. O.U.P. 1975
14. *Pulos C.E.* The Deep Touth:
A Study of Shelley's Scepticism.
Lincoln, University of Nebraska Press 1954.
15. *Reiman Donald H.*
Percy Bysshe Shelly.
London Macmillan 1976
16. *Rogers Neville*
Shelly at Work. O.U.P. 1956; 1967.
17. *Wosserman Earl R.*
Shelly's Prometheus Unbound
A Critical Reading.
Baltimore: Johns Hopkins Press 1965.
18. *White Newman Ivey.*
Shelly. 2 Vols.
New York Alfred A. Knopf 1940.
19. *Woodings R.B.*
Shelly Modern Judgements.
London 1968

(ب) دراسات في الرومانسية وشلي :

1. *Abrams M.H.*
The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical
Tradition. O.U.P. 1953/1960
2. *Babbitt Irving*
Rousseau and Romanticism. Boston and New York. Houghton
Mifflin company 1919
3. *Bernbaum E.*
Guide Through the Romantic Movement, New York Ronald 1949.
New York Ronald 1949.
4. *Bodkin M.*
Archetypal Patterns in Poetry .O.U.P. 1934.
5. *Bowra C.M.*
The Romantic Imagination O.U.P 1950; 1961.

٤٠١

6. *Brinton Crane*
The Political Ideas of the English Romanticists. O.U.P. 1926.
7. *Cauduell. C.*
Illusion and Reality.
A Study of the Sources of poetry. 2nd ed. London 1964.
8. *Evans B.I.*
Romanticism and Tradition. (Studies in English Poetry from Chaucer to W.B. yeats) London 1940.
9. *Frazer J.*
Adonis, Attis, Osiris, 3rd ed. London 1914.
10. *Furst L.R.*
Romanticism. London Methuen 1969
11. *Hamer E.*
The meters of English Poetry. London Mc'hcun 1969.
12. *Hough Graham.*
The Romantic Poets. London Hutchinson 1953.
13. *Knight G. Wilson*
The Starlit Dome. O.U.P. 1941.
14. *Praz Mario*
The romantic Agony. O.U.P. 1933.
15. *Stalknecht Newton and Holtz Franz.* Comparative Literature (Several Articles) 1961.
16. *Van Tieghem Paul*
Le Romantisime dans la Litterature Européenne.
Paris Albui Michel 1948; 1969.
17. *Weisstein U.*
Comparative Literature and Literary Theotry.
Indiana University Press 1973.
18. *Weller René*
The Romantic Age. Vol II in A History of Modern Criticism 1750-1950. New Haven Yale University Press 1955.

(ح) دراسات إنجليزية للشعر العربي الحديث :

1. *Abdul Hai M.*
1/ Shelly and the Arabs: Essay in Comparative Literature (J.A.L) III 1972 p.p. 72-89.
2/ Tradition and English and American Influence in Modern

- Romantic Arabic Poetry. Thesis Oxford. 1973 (published Oxford 1979)
2. **Badawi M.M.**
 1/ A critical Introduction to Modern Arabic Poetry Cambridge University Press 1975.
 2/ Anthology of Modern Arabic Verse). O.U.P. 1970
 3/ Commitment in Contemporary Arabic literature in Journal of World History XIV 4.1972 p.p. 858-879.
 4/ "Convention and Revolt in Modern Arabic poetry" in G.E. Von Grunebaum, ed. Arabic Poetry theory and Development. Weishaden Harrasowitz, 1973.
 3. **Edham I.A.** Abushady the Poet Leipzig 1936
 4. **Jayyusi Salma Khadra**
 Trends and Movements in Modern Arabic Poetry Ph. D. London University published in Leiden Brill 1977 in 2 Vols.
 5. **Khoury Mounah A.**
 1/ Luis Awad: a Forgotten Pioneer of the Free Verse Movement; Journal of Arabic Literature, I (Leiden Brill 1970) pp. 137 - 144.
 2/ Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922) Leiden Brill 1971
 6. **Khulusi S.A.**
 Modern Arabic Poetry. Islamic Quarterly XXXII no 1 January 1958
 7. **Moreh S., X**
 1/ Free Verse (al shi'r al-hurr) in Modern Arabic Literature; Abu Shadi and his school, 1926 — 1946 in B.S.O.A.S vol XXXI part I 1968
 2/ Modern Arabic Poetry(1800—1970.)Leiden Brill 1976
 3/ Poetry in Prose in Modern Arabic Literature Middle Eastern Studies IV, 4. 1968 pp. 330 - 360
 4/ Strophic Blank and Free Verse in Modern Arabic literature (ph. D. Thesis London 1965) (unpublished)
 5/ The Influence of Western poetry and Particularly T.S. Eliot on Modern Arabic Poetry (1944-1947) Asian and African Studies V 1969 pp. 47—49.
 8. **Semah David**
 Four Egyptian Literary Critics Leiden Brill 1974.
 9. **Von Grunebaum G.E.**
 The Aesthetic Foundation of Arabic Literature, Comparative Literature (IV.4. Fall 1952).

(١) القصائد المترجمة ومراجعتها العربية

ترجمت لشلي قصائد مطولة ، بروميثيوس وآدونيس - ترجمة لويس عوض ، وقد عرضنا لها في الفصل عن شلي الشاعر .
كما ترجمت له قصائد قصيرة كثيرة .

١ - قصائد ترجمت عدة مرات

القصائد المترجمة مرتبة حسبما وردت في « النخبة الذهبية » . والترجمات تتبع تسلسلا تاريخيا . وقد درسنا من هذه الترجمات أربع قصائد خاصة وهي :

I- A widow bird sate mourning for her love (Archy's song the end of scene V of Charles the First).

- ١/حسن أبو الذهب : السياسة الأسبوعية - ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ (الكآبة)
- ٢/محمد الممشري : الرسالة - المجلد الأول - العدد ٨ - مايو سنة ١٩٣٢ ص ٣٢ - (أغنية) .

٣/عبد الوهاب المسيري : الرومانتيكية - سنة ١٩٦٤ - (أغنية)

II- Hail to the, blithe Spirit (To a Shylark)

- ١/فيلمون خوري : المورد الصافي - بيروت سنة ١٩١١ - المجلد الثالث - رقم ٣ - ص ٤٣ : ٤٤ .
- ٢/محمد علي ثروت : السفور - المجلد - العدد ١٣ - ٢٩ يناير سنة ١٩٢٠ - ص ٤ : ٥ (البلبل الغرد) .
- ٣/علي محمود طه : السياسة الأسبوعية - المجلد الأول - العدد ٤٢ - ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٢٦ - ص ١٨ (إلى طائر صلاح) .

- ٤/أحمد كامل مرسى : السياسة الأسبوعية - ١٧ سبتمبر ١٩٣٢ ص ٢ (إلى طائر السماء)
- ٥/مختار الوكيل : أبولو - المجلد الأول - العدد ٧ - مارس ١٩٣٣ - ص ٨١٥ - ٨٢٢ (إلى قبيرة).
- ٦/أحمد زكى أبو شادى : كتاب ينبوع - يناير ١٩٣٤ ص ١٢٦ - ١٢٧ (طائر الحب).
- ٧/على محمود طه : المقتطف - المجلد ٨٥ - العدد ٣ نوفمبر سنة ١٩٣٤ - ص ٣٥٦ : ٣٥٨ (إلى قبيرة).
- ٨/خليل هندائى : الرسالة - المجلد ٦ - العدد ٢٣٥ - ص ١٨ : ١٩ - ٣ يناير ١٩٣٨ (القبرة).
- ٩/على محمود طه : أرواح شاردة - ص ٤١ - ٤٦ ، سنة ١٩٤٢ (القبرة).
- ١٠/إبراهيم سكيك : الرسالة - المجلد ١٨ - العدد ٨٩٥ - ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ - ص ٩٧٩.
- ١١/عبد الوهاب المسيرى : محمد على زيد : «الرومانتيكية» - ص ٢٦١ - سنة ١٩٦٤ (إلى قبيرة).
- III- O wild West Wind, thou breath of Autumn's being (Ode to the West wind)
- ١/مجهول : المقتطف - الجزء الثانى - المجلد ٧٦ - فبراير سنة ١٩٣٠ - ص ٣٥٧ (قطعة منها).
- ٢/إبراهيم ناجى : مجلة أبولو - المجلد الأول - العدد ٨ - ابريل سنة ١٩٣٣ - ص ٨٨٣ : ٨٨٤ (إلى الريح الغربية).
- ٣/نظمى خليل : «قصة الملك الخائر» - ص ٧١ - سنة ١٩٣٦ (مناجاة إلى الريح الغربية).
- ٤/إبراهيم سكيك : الرسالة - المجلد ١٨ - العدد ٨٩١ - ٣١ يوليو سنة ١٩٥٠ - ص ٨٦٩ (الريح الغربى).
- ٥/المسيرى وزيد : «الرومانتيكية» - ص ٢٦٧ - سنة ١٩٦٤ (أغنية إلى رياح الغرب).

٤٠٥

17- The fountains mingle with the river (Love's Philosophy)

- ١/ فائق رياض : مجلة السفر - المجلد ٥ - العدد ٣ - ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ ص ٦
(فلسفة الحب).
- ٢/ عبد الحميد حمدي : السياسة الأسبوعية - المجلد ٤ - العدد ١٦٩ - ١ يونيو ١٩٢٩ - ص ٢٢ (فلسفة الحب).
- ٣/ محمد أحمد رجب : السياسة الأسبوعية - المجلد ١٢ - العدد ٢٠١ - ٤ يناير سنة ١٩٣٠ ص ٢٣ (ترونية حب).
- ٤/ قسطندي داود : أبولو - المجلد الأول - العدد ٨ - مارس ١٩٣٣ - ص ٨٢٢
(فلسفة الحب) مقتبسة.
- ٥/ أحمد زكي أبو شادي : كتاب النينوع - ص ١٢٥ - ١٢٦ - سنة ١٩٣٤ (فلسفة الحب) مقتبسة.
- ٦/ إبراهيم المصري : مختارات عالمية من الشعر الفرامي - ص ٦٥ - سنة ١٩٣٨
(قيليني).
- ٧/ م. وهبة : مجلة الرسالة - المجلد ٣ - العدد ٣٥٧ - ٦ مايو ١٩٤٠ - ص ٧٨٢ (قصة الحب).
- ٨/ مرتضى شرارة : مجلة الأديب - الجزء الخامس - السنة الرابعة - مايو سنة ١٩٤٥ - ص ٣٥ (فلسفة الحب).
- ٩/ إبراهيم سكيت : الرسالة - المجلد ١٨ - العدد ٨٩٥ - ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ - ص ٩٧٩.
- ١٠/ المسيري وزيد : الرومانتيكية - ص ٢٥٣ - سنة ٦٤ (فلسفة الحب).

٢ - قصائد ترجمت بضع ترجمات ولم ترد أساسية في البحث

القصائد مرتبة حسب ورودها في « الذخيرة الذهبية »
والترجمات مرتبة ترتيباً تاريخياً

I- Art thou pale for weariness (To the Moon)

- ١ - محمد عبد الوهاب منصور : السيامة الأسبوعية - المجلد ٤ - العدد ٢٠٦ - ١٥ فبراير سنة ١٩٣٠ - ص ١ (أيها القمر) .
- ٢ - محمد الهمشري : الرسالة - المجلد الأول - العدد ٨ - ١ مايو سنة ١٩٣٣ - ص ٣٢ (إلى القمر) .
- ٣ - خير الله عمّار : مجلة المعلم الجديد - المجلد ١٩ - العدد ٦ - ديسمبر سنة ١٩٥٦ - (إلى القمر) .
- ٤ - عبد الوهاب المسيري : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٦ - سنة ١٩٦٤ (إلى القمر) .
- ٥ - محمود محمود : كتاب في الأدب الإنجليزي - ص ٢٥٢ - سنة ١٩٦٥ .

II- I arise from dreas of thee (Lines to an Indian Air or the Indian Serenade).

- ١ - مرتضى شرارة : الأديب - الجزء ١١ - السنة ٥ - تشرين الثاني سنة ١٩٤٦ - ص ٣٣ (أنشودة المساء) .
- ٢ - عبد الوهاب المسيري : « الرومانتيكية » - ص ٢٤٨ سنة ١٩٦٤ (الأغنية الهندية)

III- Many a green isle needs must be. (Written in the Euganean Hills)

- ١ - عبد الوهاب المسيري : « الرومانتيكية » - ص ٢٧٢ - سنة ١٩٦٤ (بين التلال الأيوجينية)

٤٠٧

IV- Music, when soft voices die (To -)

- ١ - عبد المنعم العالم : مجلة الأديب - العدد ٩ - سبتمبر ١٩٤٦ - ص ٢٠ (إلى)
 ٢ - كاظم محمد خليفة : مجلة الثقافة - المجلد ١٣ - العدد ٦٤٥ - ٧ مايو سنة ١٩٥١ -
 ص ١٧ (مقر)
 خير الله عمّار : المعلم الجديد - المجلد ١٩ - العدد ٦ - ديسمبر سنة ١٩٥٦ -
 ص ٦٨ (إلى)

V- On a poet's lips I slept (The Poet's Dream)

- ١ - نظمي خليل : « قصة الملك الخائر » - ص ٤٣ - سنة ١٩٣٦ .
 ٢ - المسيري وزيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٤ - سنة ١٩٦٤ (حلم الشاعر)

VI- One word is too often profaned (To -)

- ١ - عبد المنعم العالم : مجلة الأديب - العدد ١١ - نوفمبر سنة ١٩٤٩ - ص ١٦
 (إليها) .
 ٢ - عبد الملك نوري : مجلة الأديب - العدد ١٢ - ديسمبر سنة ١٩٤٩ - ص ١٤

VII- O World! O Life! O Time! (A Lament)

- ١ - عبد الوهاب المسيري
 ومحمد علي زيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٧ - سنة ١٩٦٤ (مرثية) .
 المقتطف - المجلد ٨٦ - ص ٢٢٤ .

VIII- Rarely, rarely, comest thou (Invocation or Song)

- ١ - المسيري وزيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٤٩ - سنة ١٩٦٤ (نادراً .. نادراً ..
 ما تأتين)

IX- Swiftly walk over the western wave (To the Night)

- ١ - مرتضى شرارة : مجلة الأديب - العدد ٥ - مايو سنة ١٩٤٤ - ص ٣٣
 (بالليل) .
 ٢ - إبراهيم سكيك : الرسالة - المجلد ١٨ - العدد ٨٩٥ - سنة ١٩٥٠
 ٢٨ أغسطس - ص ٩٧٩ - الآيات من ١ : ٢١ (الليل) .

X- The sun is warm, the sky is clear (Stanzas written in dejection near Naples)

- ١- عبد الوهاب المسيري
 : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٨ - سنة ١٩٦٤ (مقطوعات كتبت
 في ساعة حزن قرب نابلي)

XI- When the lamp is shatter'd (The Flight of Love)

- ١- محمد أحمد رجب : مجلة السياسة الأسبوعية - المجلد ٤ - رقم ١٩٩ - ٢٨ ديسمبر
 سنة ١٩٢٩ - ص ٩ (من موسيقى الشعر).
 - مجهول : مجلة المقتطف - المجلد ٨٤ - العدد ٣ - مارس سنة ١٩٣٤
 ص ٣٥٨ (إذا تحطم المصباح).
 ٣- المسيري وزيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٢ - سنة ١٩٦٤ (هروب الحب)

القصائد المترجمة من خارج النخبة الذهبية

مرتبة تاريخيا حسب ترجمتها

I- A glorious people vibrated again (Ode to Liberty)

- ١- فائق رياض : مجلة السفور - مجلد ٥ - العدد ٣ ، ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ -
 ص ٦ .

II- Come, be happy!- Sit near me (Invocation to Misery)

- ١- مرتضى شرارة : مجلة الأديب - الجزء ١١ - السنة ٣ - تشرين الثاني سنة
 ١٩٤٤ - ص ٢٤ (ابتهال)

III- False friend, wilt thou smile or weep (Song)

- ١- محمد عبد الوهاب منصور : السياسة الأسبوعية - المجلد ٤ - العدد ٢٠٨ - ١ مارس
 ١٩٣٠ - ص ١٢ (أغنية).

IV- I bring fresh showers for the thirsting flowers (The Cloud)

- ١ - محمد برعى : مجلة الثقافة - المجلد ٧ - العدد ٣٣٠ - ٢٤ أبريل سنة ١٩٤٥ -
ص ١٦ : ١٨ (السحابة) .
- ٢ - إبراهيم مكيك : الرسالة - العدد ٨٩٥ - السنة ١٨ ؛ ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠
ص ٩٧٨ : ١٩٨٠ (السحابة)
- ٣ - عصام الديبى : الأديب - العدد ٨ - أغسطس ١٩٥٨ - ص ١٢
(السحاب) .
- ٤ - يوسف داود : مجلة العاملين فى الخط - العدد ٥٤ - سبتمبر سنة ١٩٦٦
ص ١٩ (السحابة) .

V- I pant for the music which is divine (Music)

- ١ - مرتضى شرارة : الأديب - نيسان سنة ١٩٤٥ - الجزء الرابع - السنة الرابعة
(الموسيقى) .

VI- I weep for Adonais - He is dead! (Adonais)

- ١ - نظمي خليل : « الملك الخائر » - ص ٤٢ - سنة ١٩٣٦ .
- ٢ - لويس عوض : « بروميتوس » طليقاً - ص ٢٠٣ - سنة ١٩٤٧ .
- ٣ - إبراهيم مكيك : الرسالة - العدد ٨٩١ - السنة ١٨ - ٣١ يوليو سنة ١٩٥٠
ص ٨٦٨ (آدونيس) .

VII- Rough wind, that moanest loud (A dirge)

- ١ - عبد الوهاب المسيرى : « الرومانتيكية » ص ٢٥٧ - سنة ١٩٦٤ (أغنية حزن)
وزيد

VIII- Tell me, thou Star, whose wings of light (The World's Wanderers)

- ١ - فائق رياض : مجلة السفور - المجلد ٥ - العدد ٣ - ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ -
ص ٦ (جَوَابُ الْعَالَم) .
- ٢ - محمد الممشرى : الرسالة - المجلد ١ - العدد ٨ - ١ مايو سنة ١٩٣٣ - ص ٢٣
(حجاج العالم) .

IX- The flower that smiles to-day (Mutability)

١ - إبراهيم سكيك : الرسالة - السنة ١٨ - العدد ٨٩٥ - ٢٨ أغسطس ١٩٥٠
ص ٩٧٨ (بدون عنوان)

٢ - المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٥ - سنة ١٩٦٤ (القلب) .

X- Unfathomable Sea! Whose waves are years (Time)

١ - مجهول : مجلة السفور - مجلد ٦ - العدد ٣٣٨ - ٩ أكتوبر سنة ١٩٢١
ص ٥

٢ - أحمد زكي أبو شادي : كتاب النبوع - ص ١٢٦ - سنة ١٩٣٤ - (الزمان)

٣ - مجهول : المقتطف - المجلد ٨٤ ؛ ١ يناير سنة ١٩٣٤ - ص ٨٧
(الزمان) .

٣ - أجزاء من قصائد مطولة وردت مفردة

1. Alastor

or

The spirit of Solitude

١ - نظمي خليل : « الملك الحائر » - ص ٣٨ - سنة ١٩٣٦ (اختصار)

2. The Cenci

١ - نظمي خليل : « الملك الحائر » - سنة ١٩٣٦ - ص ٦٢ : ٧٠ (تشنسي)

3. The Revolt of Islam

١ - نظمي خليل : « الملك الحائر » - ص ٤٠ - سنة ٣٦ (اختصار)

(ب) المترجمون وما ترجموا

إبراهيم سيك

1. To A skylaele
2. Ode to the West Wind
3. Loves Philosophy
4. To The Night
5. The Cloud
6. Adonais
7. Mutability

إبراهيم المصرى

Loves' philosophy

إبراهيم ناجى

Ode to the West Wind

أحمد زكى أبو شادى

1. To A Skylark
2. Love's Philosophy
3. Time

أحمد كامل مرسي

To A Sky lark

حسن أبو الذهب

A widow Bird

خليل هنداوى

To A skylark

خير الله عمّار

1. To The Moon
2. To (Music when Soft Voices die)

عبد الحميد حمدي

Love's Philosophy

عبد الملك نوري

To (One Word...)

عبد المنعم العالم

To (Music When Soft Voices Die)

To (One Word...)

عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد

1. A Widow Bird
2. To A Skylark
3. Ode To The West Wind
4. Love's Philosophy
5. To The Moon
6. The Indian Serenade
7. Lines Written In the Euganean Hills
8. The Poet's Dream
9. A Lament
10. Rarely Rarely Comest Thow
11. The Sun Is Warm
12. When The Lamp Is Shatter'd.
13. A Dirge
14. Mutability

عصام الدليحي

The Cloud

علي محمود طه

To A Skylark

فاتق رياض

1. Love's Philosophy
2. Ode to Liberty
3. The World's Wanderers

	قسطندی داود
Love's Philosophy	
	كاظم محمد خليفة
To. (Music When Soft Voices Die)	
	لويس عوض
Adonais (كاملة)	
Prometheus Unbound (كاملة)	
Love's Philosophy	محمد أحمد رجب
When The Lamp Is Shatter'd	
The Cloud.	محمد برعى
	محمد عبد الوهاب منصور
To the Moon	
Song	محمد على ثروت
To a Skylark	
	محمد الممشرى
1. A Widow Bird	
2. To the Moon	
3. The World's Wanderer's	
	عمود محمود
To The Moon	
	مختار الوكيل
To A Skylark	
	مرتضى شرارة
1. Love's Philosophy	
2. The Indian Serenade	
3. To The Night	
4. Invocation To Misery	
5. Music	

م . وهبة

Love's Philosophy

نظمى خليل

1. Ode To The West Wind
2. The Poet's Dream
3. Adonais (نتف)
4. Alastor (نتف)
5. The Cenci (بضعة أبيات)
6. The Revolt of Islam

يوسف داود

The Cloud

(ح) المجلات وما نشرت من ترجمات

١ - السياسية الأسبوعية

- | | |
|-------------------------------|-----------------|
| 1. To A Skylark | ديسمبر سنة ١٩٢٦ |
| 2. Love's Philosophy | يونيو سنة ١٩٢٩ |
| 3. When the lamp is Shatter'd | ديسمبر سنة ١٩٢٩ |
| 4. Love's Philosophy | يناير سنة ١٩٣٠ |
| 5. A Widow Bird | يناير سنة ١٩٣٠ |
| 6. To The Moon | فبراير سنة ١٩٣٠ |
| 7. Song | مارس سنة ١٩٣٠ |
| 8. To A Skylark. | سبتمبر سنة ١٩٣٢ |

٢ - الرسالة :

- | | | |
|--------------|------|------|
| A Widow Bird | ١٩٣٢ | مايو |
| To the Moon | ١٩٣٣ | مايو |

٤١٥

The World's Wanderer's	١٩٣٣	مايو
To a Skylark	١٩٣٨	مايو
Love's Philosophy	١٩٤٠	مايو
Ode to the west wind	١٩٥٠	يوليو
Adonais	١٩٥٠	يوليو
To a Skylark	١٩٥٠	أغسطس
To Night	١٩٥٠	أغسطس
Love's Philosophy	١٩٥٠	أغسطس
Mutability	١٩٥٠	أغسطس
The Cloud	١٩٥٠	أغسطس
	١٩٥٠	أغسطس
٣ - الأديب :		
Invocation to Misery	سنة ١٩٤٤	
To Night	سنة ١٩٤٤	
Love's Philosophy	سنة ١٩٤٥	
Music	سنة ١٩٤٥	
Indian Serenade	سنة ١٩٤٦	
Music When Soft Voices	سنة ١٩٤٦	
One Word is too often	سنة ١٩٤٩	عدد ١١
One Word is too often	سنة ١٩٤٩	عدد ١٢
The Cloud	سنة ١٩٥٨	

٤ - أبولو :

To a Skylark	١٩٣٣	مارس
Loves Philosophy	١٩٣٣	مارس

Ode to the West Wind ١٩٣٣ أبريل

٥ - المعلم الجديد :

To the Moon سنة ١٩٥٦

Music when soft voices سنة ١٩٥٦

٦ - الثقافة :

Music when soft voices مايو ١٩٥١

٧ - مجلة العاملين في النفط :

The Cloud سبتمبر ١٩٦٦

المجلات التي نشرت الترجمات

١٩٦٣ - ١٩٥٦	الأديب
١٩٣٤ - ١٩٣٢	أبولو
١٩١٨	السفور
١٩٣٣ - ١٩٢٨	السياسة الأسبوعية
١٩٣٣ إلى ١٩٣٧ ثم ١٩٦٣ إلى ١٩٦٥	الرسالة
١٩١٧ و ١٩٣٤ - ١٩٣٩	المقتطف

(د) الكتب التي نشرت بعض الترجمات

ديوان على محمود طه سنة ١٩٤٢	أرواح شاردة
To a Skylark	
عبد الوهاب المسيري ومحمد على زيد سنة ١٩٦٤	الرومانتيكية

٤١٧

A Widow Bird

To the Moon

To a Skylark

Indian Serenade

Euganean Hills

Ode to the West Wind

A Lament

A Poet's Dream

Invocation

Love's Philosophy

The Sun is Warm

When the Lamp is shatter'd

Mutability

A Dirge

سنة ١٩١١

المورد الصافي

To a Skylark

أحمد زكي أبو شادي سنة ١٩٣٤

الينبوع

To a Skylark

Love's Philosophy

Time

لويس عوض سنة ١٩٤٧

بروميثيوس طلبقا

Prometheus Unbound

Adonais

محمود محمود سنة ١٩٦٥

في الأدب الإنجليزي

To the Moon

قصيدة الملك الحائر نظمي خليل سنة ١٩٣٦

Ode to the West wind

A Poet's Dream

Adonais

Alastor

The Cenci

The Revolt of Islam

محطات عالية من الشعر

إبراهيم المصري سنة ١٩٣٨ الغرامي

Love's Philosophy

(هـ) السنوات وما نشر فيها من ترجمات

To a Skylark	المورد الصافي	١٩١١
Liberty	السفور	١٩١٩ نوفمبر
Love's Philosophy	السفور	١٩١٩ نوفمبر
World's Wanderers	السفور	١٩١٩ نوفمبر
To a Skylark	السفور	١٩٢٠
Time	السفور	١٩٢١
To a Skylark	السياسة الأسبوعية	١٩٢٩ ديسمبر
Love's Philosophy	السياسة الأسبوعية	١٩٢٩ يونيو
When the Lamp is	السياسة الأسبوعية	١٩٢٩ ديسمبر
Shatter'd	السياسة الأسبوعية	١٩٣٠ يناير
A Widow Bird	السياسة الأسبوعية	١٩٣٠ يناير
To the Moon	السياسة الأسبوعية	١٩٣٠ فبراير
Ode to the West Wind	المقتطف	١٩٣٠ فبراير

Love's Philosophy	السياسة الأسبوعية	يناير ١٩٣٠
Song	السياسة الأسبوعية	مارس ١٩٣٠
To a Skylark	السياسة الأسبوعية	سبتمبر ١٩٣٢
A Widow Bird	الرسالة	مايو ١٩٣٣
To the Moon	الرسالة	مايو ١٩٣٣
To a Skylark	أبولو	مارس ١٩٣٣
Ode to the West Wind	أبولو	أبريل ١٩٣٣
Love's Philosophy	أبولو	مارس ١٩٣٣
The World's Wanderers	الرسالة	مايو ١٩٣٣
To a Skylark	كتاب الينوع	١٩٣٤
To a Skylark	المقتطف	نوفمبر ١٩٣٤
A Lament	المقتطف	
Love's Philosophy	الينوع	١٩٣٤
When the lamp is shatter'd		مارس ١٩٣٤
Time	الينوع	١٩٣٤
Time	المقتطف	يناير ١٩٣٤
Ode to the West Wind	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
A Poet's Dream	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
Adonais	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
Alastor	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
Cenci	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
The Revolt of Islam	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
To ASkylark	الرسالة	يناير ١٩٣٨
Love's Philosophy	مختارات عالمية	١٩٣٨
Love's Philosophy	الرسالة	يناير ١٩٤٠

Skylark	أرواح شاردة/ على محمود طه	١٩٤٢
To Night	الأديب	١٩٤٤
Invocation to Misery	الأديب	١٩٤٤ نوفمبر
Love's Philosophy	الأديب	١٩٤٥
The Cloud	الثقافة	١٩٤٥ أبريل
Music	الأديب	١٩٤٥
Music When soft voices	الأديب	١٩٤٦ سبتمبر
Indian Serenade	الأديب	١٩٤٦ نوفمبر
Adonais	كتاب بروميتيوس	١٩٤٧
One Word is..	الأديب ١١	١٩٤٩
Ode to the West Wind	الأديب ١٢	
To a Skylark	الرسالة	١٩٥٠ يوليو
To Night	الرسالة	١٩٥٠ أغسطس
Love's Philosophy	الرسالة	١٩٥٠
Mutability	الرسالة	١٩٥٠ أغسطس
The Cloud	الرسالة	١٩٥٠ أغسطس
Adonais	الرسالة	١٩٥٠ يوليو
Music When soft voices	الثقافة	١٩٥١ مايو
To the Moon	المعلم الجديد	١٩٥٦ ديسمبر
Music When soft voices	المعلم الجديد	١٩٥٦ ديسمبر
The Cloud	الأديب	١٩٥٨ أغسطس
A Widow Bird	الرومانتيكية	١٩٦٤
To the Moon	الرومانتيكية	١٩٦٤
To a Skylark	الرومانتيكية	١٩٦٤
Indian Serenade	الرومانتيكية	١٩٦٤

٤٢١

Euganean Hills	الرومانتيكية	١٩٦٤
Ode to the west wind	الرومانتيكية	١٩٦٤
A Lament	الرومانتيكية	١٩٦٤
A Poet's Dream	الرومانتيكية	١٩٦٤
Invocation	الرومانتيكية	١٩٦٤
Love's Philosophy	الرومانتيكية	١٩٦٤
Stanzas The Sun is warm	الرومانتيكية	١٩٦٤
When the lamp is shatter'd	الرومانتيكية	١٩٦٤
Mutability	الرومانتيكية	١٩٦٤
A Dirge	الرومانتيكية	١٩٦٤
To the Moon	كتاب في الأدب الإنجليزي	١٩٦٥
The Cloud	مجلة العاملين في النفط	سبتمبر ١٩٦٦

الفهرست

صفحة	
٥	الإهداء
٧	شكر
١٨ - ٩	تمهيد

القسم الأول الرومانسية وشلى

الباب الأول : الرومانسية

٤٦- ١٩	(١) الرومانسية العالمية والإنجليزية
٦١- ٤٧	(ب) الرومانسية العربية في مصر

الباب الثاني : شلى

٦٩- ٦٣	(١) حياته
١٢٠- ٧٠	(ب) آثاره

القسم الثاني شلى والعرب

الباب الأول : الاتصال بشلى

١٣٠-١٢١	(١) شلى ومصر والعرب والإسلام
١٥٠-١٣٠	(ب) فجر الاتصال بشلى

الباب الثاني : ترجمة شعر شلى والأخذ عنه

١٥٦-١٥١	(١) تقبّل فكرة ترجمة الشعر الأجنبى
١٧٨-١٥٦	(ب) بداية الأخذ والاستيحاء

القسم الثالث

شلى والترجمة

صفحة	الباب الأول : شعر شلى المترجم
١٩١-١٨١	(أ) المترجمون فى المجالات والكتب
٢٦٦-١٩١	(ب) إلى قبرة
٢٧١-٢٦٧	(ج) الطائر المترمل
٢٩٨-٢٧٢	(د) أنشودة إلى الرياح الغربية
٣١٤-٢٩٩	(هـ) فلسفة الحب
٣١٥	(و) القصائد الأخرى المترجمة
٣١٥	إلى القمر
٣١٧	الأغنية الهندية
٣٢٤-٣١٩	أبيات كتبت بين التلال الأيوجانية
٣٢٥	مرثية
٣٢٥	حلم الشاعر
٣٢٧	كلمة غالباً ما دُتست
٣٢٨	نادراً ما تأتين
٣٢٩	إلى الليل
٣٣١	فقرات كتبت فى حالة اكتئاب
٣٣٥	عندما ينكسر المصباح
٣٣٦	التغيير
٣٣٨	ابتهال
٣٤٠	السحابة
٣٤٨	الحرية

صفحة

٢٤٩	جوابو الآفاق
٣٥١	الزمن
٣٥٢	أغنية
٣٥٣	الموسيقى
٣٥٤	آدونيس
٣٥٨	أغنية حزينة
٣٥٩	الاستور
٣٦٢	ثورة الإسلام
٣٦٣	تشنسى

الباب الثاني : أثر شلى في الرومانسيين

٣٩٠-٣٦٧	مطبوعاً على على محمود طه
---------	--------------------------

المصادر والمراجع

٣٩٤-٣٩٣	المصادر العربية
٣٩٦-٣٩٥	المراجع العربية
٣٩٨-٣٩٧	المصادر الإنجليزية
٤٠٢-٣٩٩	المراجع الإنجليزية

الملاحق

٤٠٣	(١) القصائد المترجمة ومراجعتها العربية
٤٠٥-٤٠٣	١- قصائد ترجمت عدة مرات
٤٠٨-٤٠٦	٢- قصائد ترجمت بضع مرات من النخبة الذهبية
٤١٠-٤٠٨	من خارج النخبة الذهبية

صفحة	
٤١٠	٣- أجزاء من قصائد مطولة
٤١١	(ب) المترجمون وما ترجموا
٤١٤	(ج) المجلات وما نشرت من ترجمات
٤١٨-٤١٦	(د) الكتب التي نشرت ترجمات
٤٢١-٤١٨	(هـ) السنوات وما نشر فيها من ترجمات

١٩٨٢/٢٦٤٧	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٠٣٧-٩	الترقيم الدولي

١/٨١/٢٧٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

تعتمد كل حركة تجديد في الفن والأدب على دعمتين أساسيتين هما التراث والوافد الأجنبي ، لذلك قامت حركة تجديد الشعر العربي في مصر في فجر هذا القرن على هذه التفاعلات المتعددة الأشكال والطاقات التي قامت بين التراث وبين الوافد الغربي .

وهذه الدراسة إضافة جديدة إلى هذا الميدان حيث تتناول شلى في الأدب العربي في مصر ، فتعرض أولاً لجدور الرومانسية العالمية والإنجليزية .. والعربية ثم تتناول اتصال مصر والعرب والإسلام بشلى ، وترجمات أعماله إلى العربية ، وأثرها على جيل الرومانسيين المصريين خاصة عند الشاعر على محمود طه .